

Süddeutsche Stickereien
des 13. und 14. Jahrhunderts

Elfriede Heinermeier

SÜDDEUTSCHE STICKEREIEN
DES 13. UND 14. JAHRHUNDERTS

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von
Elfriede Heinemeyer
aus
Düsseldorf

1958



Referent: Professor Dr. Hans Sedlmayr

Tag der mündlichen Prüfung: 20. 6. 1958

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung	
Zeitliche und räumliche Abgrenzung der Arbeit, Stand der Forschung und Problemstellung	1
Teil I	
Das Aufblühen der Stickerei im 13. Jahrhundert. Die Wandlung der Frömmigkeit im 13. Jahrhundert und deren Auswirkung auf die Stickkunst. Klöster und Zünfte als Träger der Stickereitradition.	3
Teil II	
Die Stickerei als ergänzender Beitrag zur Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts; ihre Bindung an die führen- den Kunstlandschaften.	
Der Gösser Ornat im Museum für angewandte Kunst, Wien.	
Ornamentik.	
Tierdarstellungen.	
Der Gösser Ornat als ein Beispiel der Verschmelzung geistlicher und weltlicher Elemente in der Priester- kleidung des 13. Jahrhunderts.	
Der figurale Schmuck des Ornats und die Salzburger Buchmalerei.	8
Die Gewänder aus der Benediktiner-Abtei St. Blasien. Ihre Datierung und Stellung innerhalb der oberrhei- nischen Kunst.	32
Das Antependium aus dem Bamberger Dom im Bayer. Nationalmuseum, München.	
Künstlerische Einordnung und stilistische Zusammen- hänge.	41

Die Adlerdalmatik aus dem Krönungsornat in der Wiener Hofburg.

Gestickte Kaiserbildnisse als Ausdruck eines gesteigerten Machtanspruchs.

Die Adlerdalmatik als hervorragende Leistung der niederösterreichischen Kunstlandschaft. 47

Das Antependium aus dem Salzburger Dom im Museum für angewandte Kunst, Wien und die ober- und niederösterreichische Buchmalerei der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts. 53

Das Rationale im Domschatz zu Regensburg als ein Beispiel der Regensburger Kunst aus der Mitte des 14. Jahrhunderts und seine Beziehung zur Glasmalerei des Domes. 62

Teil III

Zusammenfassung: Die Bedeutung der Stickerei in der Gesamtschau des 13. und 14. Jahrhunderts. 68

Exkurs

Gestickte Mitren des 13. und 14. Jahrhunderts. 73

Anmerkungen 81

Beschreibung der einzelnen Gewänder. 99

Anhang:

Die Stellung der süddeutschen Stickerei innerhalb der europäischen Entwicklung und ihre technischen Besonderheiten. 142

Anmerkungen 148

Lebenslauf 149

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Paramentenstickereien vom frühen 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts im Bereich der Herzogtümer Österreich, Bayern und Schwaben, sowie dem Erzbistum Salzburg und dem Bistum Bamberg.

Diese Zeitspanne - im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte eine durchaus uneinheitliche Epoche - bringt eine Blüte der Stickerei hervor, fördert und beschleunigt deren Entwicklung durch ihre religiösen und sozialen Umschichtungen. Es gehört zu den wachsenden Bedürfnissen dieser Jahrhunderte, dem menschlichen Auge das Mysterium des Glaubens sichtbar zu machen, wobei das erzählende Prinzip, das hierzu verwendet wurde, allen Künsten - so auch der Stickerei - eine ganz neue Rolle zuschreibt. Die Wände, welche bisher fast ausschließlich als Bildträger dienten, wurden im gleichen Maße reduziert, indem der Wunsch, sich im Bild auszudrücken, wächst. Glasfenster und Stickereien übernehmen die Aufgabe der Fresken: das gesprochene Wort sichtbar zu machen.

Aufgabe dieser Arbeit soll es sein, darzustellen, welche Rolle die Stickerei für das Verständnis der genannten Epoche spielt, denn sie erhält unter den anderen Künsten einen ganz bestimmten Sinn. Ihr kommt eine Art Mittlerrolle zu zwischen der Malerei einerseits, und dem Handwerk, ein Gewand oder einen Behang zu fertigen andererseits. Es entsteht dadurch eine lebendige Verbindung mit den verschiedenen Strömungen dieser Epoche, für deren Charakter die Stickkunst ein ebenso wichtiges Dokument ist wie die anderen Künste.

Die zeitliche Begrenzung ergab sich durch die wenigen erhaltenen Stücke, denen in diesem Zeitraum eine gesteigerte Bedeutung und Aussagekraft zukommt. Die räumliche Beschränkung auf Süd- und Südostdeutschland geschah in der Absicht, die verschiedenen Kulturzentren dieses Raumes, ihre Unterschiede, sowie ihre Wirkung auf die Stickerei aufzeigen zu können.

Die uns zur Verfügung stehenden Stücke sind nicht sehr zahlreich. Da Textilien - durch das Material bedingt - in besonderem Maße der Abnutzung und

daher der Vernichtung anheimgegeben sind, kann der erhaltene Bestand nur als zufällig angesehen werden. Allerdings wurde manches Gewand durch seinen Bezug zu einem bestimmten Heiligen oder einer anderen, in der betreffenden Kirche verehrten Persönlichkeit - z. B. einem Stifter - gerettet, indem man es dem steten Gebrauch entzog, oder nur an hohen Festtagen trug. Ein anderer, jedoch weniger häufiger Grund für die Erhaltung mancher Textilien war der Wechsel der Konfession. Damit war eine allmähliche Änderung der liturgischen Kleider verbunden, in deren Folge die älteren Gewänder schließlich ganz aus dem Gottesdienst verschwanden. Das bekannteste Beispiel hierfür ist der Paramentenschatz von St. Marien in Danzig¹⁾. Dieser wurde nach der Übernahme des protestantischen Glaubens beiseite geräumt und allmählich vergessen. Erst im 19. Jahrhundert wurden die alten Ornate wieder aufgefunden. Da der vorhandene Bestand an geistlichen Textilien ein zufälliger ist, wird die Arbeit mit dieser Materie in hohem Maße erschwert; hinzukommt, daß gerade die zu behandelnden Gebiete durch eine starke barocke Strömung besonders viele Kunstdenkmäler aus früheren Zeiten verloren haben.

Bei dem Versuch, die Entwicklung und Bedeutung der Stickerei in der Zeit des 13. und 14. Jahrhunderts, sowie deren Stellung zu den übrigen Künsten aufzuzeigen und zu klären, empfahl sich in erster Hinsicht eine chronologische Darstellung des vorhandenen Denkmälerbestandes. Eine Ausnahme bilden nur die Gewänder aus St. Blasien - heute in St. Paul im Lavanttal -, die als ein geschlossener Komplex behandelt werden. Der Vorteil dieses Arbeitsvorganges ist, daß gleichzeitig die Kunstlandschaften deutlich werden, aus denen diese Stücke hervorgegangen sind, und die sich mit der Zeit in ihrer Bedeutung ablösen. Die chronologische Behandlung des Stoffes bietet ferner den besten Überblick über Material und Technik, deren Rolle innerhalb des gesamten Kunstwerkes nicht zu unterschätzen ist.

An grundlegender Literatur wurden die Arbeiten von Bock²⁾, Rohault-De Fleury³⁾, De Farcy⁴⁾ und Braun⁵⁾ benutzt. Das große Verdienst dieser Gelehrten ist es, das Material gesammelt und in die Forschung eingeführt zu haben. Sie alle befaßten sich jedoch nicht mit Einzelheiten; auch haben sich die stilistischen Einordnungen, soweit solche überhaupt vorgenommen wurden, in sehr vielen Fällen als unhaltbar erwiesen.

TEIL I

DAS AUFBLÜHEN DER STICKEREI IM 13. JAHRHUNDERT

Die Stickerei erlebt im 13. und 14. Jahrhundert einen künstlerischen Höhepunkt, wie er in einem solchen Maße später nie wieder erreicht wurde. Diese beiden Jahrhunderte, die in ihrer weltanschaulichen und politischen Struktur allen Künsten sehr günstig waren, bilden die Voraussetzung für eine schnelle Entwicklung dieses Kunstzweiges. Freilich gab es auch früher schon Textilien von hoher Qualität, jedoch erst im 13. Jahrhundert mehren sich die erhaltenen Stücke, die in ihrer Grundauffassung von denen vorangehender Epochen wesentlich verschieden sind.

Angesichts der bedeutenden Stellung, die die Stickerei während zweier Jahrhunderte einnimmt, erhebt sich die Frage nach dem Zusammenwirken derjenigen Kräfte, die einen solchen Aufschwung herbeiführten. Schon der Beginn dieser Epoche zeigt eine Welt, die sich aus der strengen Ordnung des alten Imperiums gelöst hat, um ihre soziologische Struktur in einem langen Umwälzungsprozeß allmählich zu wandeln. Neben Adel und Klerus tritt nun der machtbewußte Bürger. Eine solche Umbildung beschränkt sich jedoch nicht auf die sozialen Umstände, sondern beeinflußt gleichzeitig die religiöse Einstellung der Menschen. Die Frömmigkeit, bisher einem absoluten Gemeinschaftsempfinden zutiefst verwurzelt, wird Träger eines wachsenden Subjektivismus, der in einer großen Zahl gestifteter Privatkanellen seinen sichtbaren Ausdruck findet. Auch die Christusauffassung wird einer Wandlung unterzogen, die indirekt mit den Kreuzungsbewegungen zusammenhängt. Dadurch, daß zahlreiche Pilger die heiligen Stätten besuchten, entstand den Gläubigen ein intimeres Christusbild. Für den hl. Benedikt von Nursia war Christus gleich einem Herrscher und König. Diese Vorstellung wird nun von der des "menschlichen Christus", der nichts mehr von der Unnahbarkeit des herrscherlichen Gottes besitzt, verdrängt. Das Leiden Christi wird der bevorzugte Gegenstand frommer Betrachtungen und Gebote, was natürlicherweise eine wachsende Verehrung von Reliquien und eine Zunahme an Wallfahrten zur Folge hat. Es ist bezeichnend, daß die ersten Wallfahrten Kreuz- und Hostienreliquien galten, und die Worte Wilhelms von Auxerre: das Anschauen

des Leibes des Herrn sei ein Antrieb zur Liebe Gottes, kennzeichnen die religiöse Grundhaltung dieser Zeit⁶⁾. Mit dem Bemühen, das Mysterium des Glaubens, welches im Mittelpunkt des Gottesdienstes steht, sichtbar zu machen, fallen auch der Textilkunst neue Aufgaben zu. Diese Tendenzen finden in den Kathedralbauten ihren sichtbarsten Ausdruck. Mit der neuen Raumgesinnung werden auch andere Forderungen an die bildliche Darstellung gestellt.

So fällt nun der Stickerei, wie auch der Glasmalerei, die Aufgabe zu, die vordem eine fast ausschließliche Domäne der Freskomalerei war: dem heiligen Geschehen sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Durch die Tätigkeit der Bettelorden, die der Religion ein vorwiegend lehrhaftes Gepräge gaben, wird diese Entwicklung noch gefördert. Gerade die Stickerei verfügt - neben ihrem Vorzug, der Kunst eine weitere Möglichkeit für bildliche Darstellungen zu bieten - über Ausdrucksmöglichkeiten, derer diese Epoche besonders bedurfte, welche aber den anderen Künsten nicht in demselben Maße zur Verfügung standen. Ein hervorstechendes Merkmal ist z. B. die äußerst differenzierte Farbwiedergabe. Durch die Verwendung von Goldfäden und schimmernder Seide kommt die Stickerei dem in der Gotik allgemeinen Verlangen nach Licht und Leuchtkraft innerhalb der Kirche nach. Dieser mystische Zug findet seinen sichtbarsten Ausdruck in den riesigen Glasfenstern der Kathedralen, auf denen die heiligen Szenen mit einer ans Irreale grenzenden Intensität leuchten. In kleinerem Ausmaß folgt darin die Stickerei. Durch die Kombination von Seiden- und Goldfäden gelingt ihr eine, im Verhältnis zur Glasmalerei nuanciertere Farbgebung, die der Vorstellung der Zeit von der Lichtwirkung innerhalb des Kirchenraumes entspricht. Ähnliche Bestrebungen zeigen sich auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst, wo fast gleichzeitig das transluzide Email entsteht. Wie sehr diese Epoche nach dem schimmernden Leuchten verlangte, zeigt die Dichtung: Der jüngere Titurel (um 1270)⁷⁾. Hier finden wir alle Strömungen der Zeit vereint und ins Dichterisch-Visionäre gesteigert. Im Mittelpunkt steht das Lichtelebnis des aus Gold und Edelsteinen erbauten heiligen Grales. So heißt es in Vers 321: "ein tempel also rich über all be garve - Da scheinuz rotem golde ie glich edelstein nach siner varve". Die Fenster sind aus Beryll, Kristall und Korallen zusammengesetzt. Aus dieser Beschreibung erfahren wir, welchen Eindruck diese leuchtenden Wände von jeher geben sollten und auch so vollständig gaben, daß, wie schon Gregor von Tours⁸⁾ berichtet, jemand versuchte, eine Glasscheibe zu schmelzen um daraus Gold zu gewinnen. Diesem Glanz- und Lichtbedürfnis sucht die Stickerei neben den anderen Künsten gleichermaßen zu begeben. Das durch die Glasfenster farbig in den Kirchenraum einfallende Licht wird von den

aus Gold und Seide schimmernden Textilien reflektiert und läßt die aufgenähten Edelsteine erglühen.

Golddurchwirkte Seidengewänder hat es natürlich schon früher gegeben, jedoch konnte auf den Geweben durch die strenge Bindung an die Arbeitstechnik immer nur der gleiche Musterabschnitt wiedergegeben werden. Die Stoffbreite war ebenso beschränkt. Nun nehmen in steigendem Maße vielfigurige Szenen zu, die in fortlaufenden Reihen mit leuchtender Seide gestickt werden. Nicht unbedeutend für die Bevorzugung des Seidenfadens mag die symbolische Auslegung der Seide sein. Die älteste Deutung findet sich in der sog. gallikanischen Maßerkklärung aus vorkarolingischer Zeit⁹⁾. Dort wird die Seide als Symbol der Auferstehung bezeichnet, da der Seidenwurm, von dem die Seide gleichsam abstamme, zuerst absterbe, um sich dann herrlich aus seinem Grabe zu erheben.

Die Stickereien wurden sowohl in Klöstern als auch in privaten Werkstätten hergestellt. Bemerkenswert ist, daß die Stickkunst nicht von bestimmten Orden gepflegt, sondern gleichermaßen in Frauen- und Männerklöstern ausgeübt wurde. Aus dem Benediktinerkloster SS. Ulrich und Afra in Augsburg sind aus dem 12. Jahrhundert Beschreibungen von gestickten Wandbehängen, die in der Abtei angefertigt worden sind, erhalten¹⁰⁾. Auch für das Kloster St. Emmeran in Regensburg ist um 1100 eine Sticktätigkeit bezeugt¹¹⁾; in den Abteien Weltenburg, Weihenstephan und Herrenchiemsee¹²⁾, sowie in Wessobrunn¹³⁾ wurden ebenfalls im 12. Jahrhundert Wandbehänge angefertigt. Allerdings ist wohl bei letzteren in der Hauptsache an Wirkteppiche zu denken. In Landshut scheint eine rege Sticktätigkeit geherrscht zu haben. Nachrichten davon sind jedoch erst aus dem 15. Jahrhundert erhalten¹⁴⁾. 1483 sind die Predigerbrüder Nyclas und Jobs neben dem Seidennahter Michl aus Landshut für Freising tätig. Der Ornat der Benediktinerinnenabtei Göss wurde, wie die Inschrift besagt, von den dortigen Nonnen angefertigt. Aus dem 15. Jahrhundert besitzen wir eine Nachricht aus Nürnberg, der zufolge die dortigen Clarissinnen nach jeder Kaiserkrönung den Krönungsornat restaurierten¹⁵⁾.

Über die weltlichen Sticker fließen die Quellen noch spärlicher. Im süddeutschen Raum scheinen sie in den meisten Fällen, wie zum Beispiel in Köln, keine eigene Zunft gebildet zu haben, sondern waren den Schilder- und Faßmalern angegliedert. Lediglich Wien bildet als besonderes Zentrum der Stickkunst eine Ausnahme. In einem am 17. Juli 1408 in Graz ausgestellten Schreiben wendet sich Herzog Ernst an die Erblinger, Hausgenossen, Laubenherren, die Handwerker hinter St. Pankraz und die einzelnen Zechen, unter denen an fünfunddreißigster Stelle die "seidennahter" erscheinen. Eine Zunftordnung hat

sich jedoch erst aus dem Jahre 1442 erhalten. Als selbständige Körperschaft gehören die Sticker neben den Malern, Schiltern, Glasern und Goldschlägern zu der übergeordneten St. Lucas-Zeche, der auch die Meisterstücke vorgelegt werden mußten. Die Zuordnung zu den Malern und nicht zur Zunft der Schneider und Beutler macht ihre Sonderstellung deutlich. Die Nadelmalerei wird als eine der Tafelmalerei ebenbürtige Kunst betrachtet. In Wien tritt diese enge Beziehung schon äußerlich in Erscheinung. Die Seidensticker wohnen zusammen mit den Schiltern, Fiedlern und Goldschlägern in dem Gebiet zwischen Kohlmarkt und Strauchgasse in unmittelbarer Nähe der Adelspaläste.

Daneben scheint das Sticken ein Topos der edlen Frau gewesen zu sein. Kaiserin Kunigunde wird schon sehr früh als die Schöpferin des sog. Kunigundenmantels genannt; ebenso sah man in dem ungarischen Krönungsmantel ein Werk der Königin Gisela¹⁶⁾. In der höfischen Literatur des 14. Jahrhunderts wird die edle Frau sehr häufig stickend geschildert, so z. B. bei Reinfried (Vers 23272)¹⁷⁾, Wilhelm von Wenden (Vers 2209)¹⁸⁾, Wolfdietrich (Vers 3263)¹⁹⁾ und Seifried Helbling (VII, 208)²⁰⁾. In einem Glasfenster aus Straßengel (Wien, Mus. f. angewandte Kunst) ist Maria an einem Webstuhl dargestellt, zu ihren Füßen sitzt eine Jungfrau am Stickrahmen²¹⁾.

Durch ihre Stellung zwischen Handwerk und Malerei ist die Stickerei besonders aufschlußreich für die Erkenntnis verschiedener Zeiterscheinungen. Das "Kleid" wird in wachsendem Maße Standesabzeichen. Die Ritter tragen bestimmte Farben, die auch auf den Gewändern der Knappen wiederkehren²²⁾. Eine ganz besondere Bedeutung kommt dem priesterlichen Gewand zu, und das in zweifacher Weise: Die Gewänder umhüllen und schmücken den Priester während der heiligen Handlung und werden dadurch in den Mittelpunkt der Betrachtung der Gläubigen gerückt. Sie haben jedoch auch eine symbolische Bedeutung, die sich schon in vorkarolingischer Zeit nachweisen läßt²³⁾. Die Beilegung eines bestimmten Sinnes für gewisse Kleidungsstücke, deren Gebrauch dadurch nur einer besonderen Gruppe von Menschen oder einem Einzigen innerhalb des Staates oder einer religiösen Gemeinschaft vorbehalten bleibt, ist sehr alt, scheint jedoch Ende des 12. Jahrhunderts eine neue Bedeutung erlangt zu haben²⁴⁾. Das Priesterkleid gilt als Symbol der Tugenden, die der Geistliche bei der Messe haben soll und die zugleich auf Christus hindeuten. Diese typisch dogmatische Auslegung begann im 12. Jahrhundert mit Rupert von Deutz und wurde von Papst Innozenz II. sehr gefördert. Nun ist es wiederum bezeichnend für die neue Auffassung der Messe, daß die Gewänder zum Symbol der Menschwerdung Christi werden. Ihr Bedeutungswechsel läßt sich am klarsten bei Durandus feststellen, der alle bis dahin vertretenen Sinngebungen kom-

pilliert und dann die symbolische Auslegung der einzelnen Stücke, welche sich als Abschnitte der Passion ergeben, in den Mittelpunkt stellt²⁵⁾. Die einzelnen Phasen des Leidens werden durch die Gewänder so dargestellt, daß Christus durch den Priester, der diese trägt, versinnbildlicht wird. Es entsteht eine Wechselbeziehung Gewand - Träger, die den Sinn, der den Kleidern neben dem funktionellen beigelegt war, noch vertieft und steigert.

Bei dieser Häufung von Werten wird die innere Notwendigkeit zu kostbarer Ausschmückung dieser Gewänder ersichtlich, die weit über die allgemeine Dekorationslust hinausgeht. Das sakrale Gewand erhält einen Charakter, der sich mit dem der Reliquienhülle vergleichen läßt. Da der Priester beim heiligen Meßopfer den Leib Christi, in Form der Hostie die kostbarste aller Reliquien, ganz real in seinen Händen hält, müssen seine Kleider, die an sich schon Symbolwert haben, besonders reich ausgestattet sein.

Die Stickerei ist eine Flächenkunst, die sich von einfachen geometrischen Formen wie Mäander und Kreuz zu bewegteren Motiven und ganzen Szenen entwickelt hat. Bei den Werken aus der Frühzeit lassen sich starke Anlehnungen an die Muster der Weberei beobachten; zunächst tragen die Stickereien einen ganz ornamentalen Charakter, der dem Wesen des Textils in besonderem Maß entspricht. Mit der Zunahme des Einflusses, den die Malerei auf die Stickerei ausübt, ändert sich dieses Verhältnis. Die Stickerei wird zur reinen Nadelmalerei, die den gleichen Gesetzen wie die Tafel- und Buchmalerei unterworfen ist. Sie läßt sich in den Strahlungsbereich der einzelnen Schulen und Kunstlandschaften einordnen. Alle erhaltenen, in diesem Rahmen zu besprechenden Stücke sind zu einer Zeit der Hochblüte entstanden und zugleich charakteristisch für eine dieser Schulen.

TEIL II

DER GÖSSER ORNAT

Der Ornat aus dem Benediktinerinnenstift Göss (Wien, Mus. f. angewandte Kunst) soll an den Anfang dieser Reihe gestellt werden. Er bildet ein Beispiel für die große Spannweite der Salzburger Buchmalerei, die um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert ihre Blüte erlebte. Daneben bilden die Stücke eine wertvolle Bereicherung der Kenntnis der weltlichen Moden der damaligen Zeit sowie der Priesterkleidung in einem reichsfreien Stift. Er ist in seinem Bestand vollständig erhalten, bildet also eine sog. Kapelle, bestehend aus Pluviale (Abb. 1), Kasel (Abb. 2 u. 3), Dalmatik (Abb. 4 u. 5), Tunika (Abb. 6 u. 7) und Antependium (Abb. 8). Es ist der bisher einzig bekannte vollständig erhaltene Ornat des Mittelalters und als solcher hat er schon früh Beachtung gefunden. In den ersten Veröffentlichungen²⁶⁾ wurde die Datierung aufgrund der eigentümlichen Formgebung um hundert Jahre zu früh angesetzt. Bock²⁷⁾ nimmt in seiner Untersuchung an, die einzelnen Stücke hätten durch unsachgemäße Restaurierungen ihr ursprüngliches Aussehen vollständig verloren. Er sieht sich außer Stande, den tatsächlichen Bestand zu rekonstruieren. Die einzelnen Stücke nennt er rückständig und barbarisch. Die erste gründliche Untersuchung von bleibendem Wert verdanken wir Dreger²⁸⁾. Ihm kommt das Verdienst zu, durch seine eingehenden Studien über Material und Stickgrund die ursprüngliche Form der einzelnen Stücke festgelegt zu haben. Dabei ergab sich, daß fast alle asymmetrischen Formgebungen, die bis dahin für ein Zeichen schlechter Instandsetzung gehalten wurden, zum originalen Aussehen der einzelnen Stücke gehörten. In neuerer Zeit entstandene Arbeiten beschäftigten sich mit Einzelproblemen. So klärte Bracher²⁹⁾ die rechtlichen Verhältnisse des Klosters, die auch für den Ornat von wesentlicher Bedeutung sind. In einer zweiten Arbeit geht er auf den sog. Stifterinnenaltar ein, für den er angefertigt wurde. Melanie Pollak³⁰⁾ setzt sich mit dem Problem der Tierdarstellungen auseinander und versucht eine Verbindung zwischen diesen und dem Physiologus herzustellen.

Betrachtet man die einzelnen Stücke nebeneinander, fällt sofort bei aller Verschiedenheit der einzelnen Muster des Grundes und der Darstellungen eine

große, einheitliche Gesamtkonzeption auf, von der nur die Dalmatik etwas abweicht. Der Grundstoff, obwohl ganz mit Stickereien bedeckt, ist doch in seiner Wirkung als textiles Gebilde erhalten geblieben und durch die aus dem Stoffbereich entlehnten Muster noch gesteigert worden. Auch das so seltsam erscheinende Nebeneinander vieler Motive kann diesen Grundzug nicht verunklären. Die Medaillons, die die szenischen Darstellungen enthalten, wirken auf dem Grundstoff wie aufgesetzte Emails. Durch ihre Rahmung mit Schriftbändern wird dieser Eindruck noch verstärkt. Ohne sichtbare Verbindung sitzen die Medaillonscheiben auf dem Grundstoff auf, wie dies auch bei der Verbindung von wirklichen Emails mit Textilien der Fall ist.

Eine solche Nachahmung von Emails, die während des ganzen Mittelalters sehr begehrt und wertvoll waren, kommt innerhalb der Stickerei häufiger vor. Wir finden sie z. B. an der Mitra aus Arnoldstein (Wien, Mus. f. angewandte Kunst) aus der Mitte des 13. Jahrhunderts³¹⁾. Auch hier sind die Teile, die häufig Emailschnuck tragen, wie Mittelsteg und Stirnband, mit gestickten Medaillons verziert. Der große Wert solch kleiner Platten wird durch ein schwedisches Beispiel deutlich. Bei der vermutlich im Kloster Vadstena zwischen 1459 und 1464 angefertigten Mitra (Linköping, Kathedrale), die das Wappen des Kettil Karlsson Vasa trägt, wurden Emails aus dem 12. Jahrhundert, die sehr wahrscheinlich von einer älteren Mitra stammen, wieder verwendet³²⁾.

Der Besitz solcher Emails galt als große Kostbarkeit; man versuchte deshalb deren Wirkung mit anderen Mitteln nachzuahmen. Auch die Anordnung der einzelnen Felder zueinander gibt einen Hinweis auf Goldschmiedearbeiten. Bei Pluviale, Kasel und Tunika finden wir die gleiche typische Gruppierung. Jedesmal sind die Medaillons mit den Evangelistensymbolen um den Mittelkreis so angeordnet, wie es auch in Buchmalerei häufig vorkommt.

Dieses Schema wird dann später auch von den Armenbibeln übernommen. Dort sind in den kleinen, den Mittelkreis umgebenden Medaillons die typologisch zugeordneten Szenen, oder aber auch Propheten und Apostel bzw. die apokalyptischen Tiere dargestellt. Da bei den hier zu behandelnden Stücken aus Göss jede typologische Zuordnung fehlt und auch in den umlaufenden Schriftbändern kein Hinweis auf Prophetensprüche gegeben ist, kann in diesem Falle wohl nicht auf eine Biblia pauperum als Vorlage geschlossen werden. Vielmehr muß man an eine bewußte Nachahmung von Emailarbeiten denken.

Zunächst soll auf die Musterung des Grundstoffes bei den einzelnen Ornatstücken eingegangen werden. Über diese Ornamente gibt es in der Literatur die verschie-

densten Ansichten. Dreger, der den Ornat am eingehendsten behandelt hat, sieht einen Einfluß von orientalischen Stoffen³³⁾. Bock bezeichnet sie - wie bereits erwähnt - als zurückgeblieben und zum Teil barbarisch³⁴⁾; diese Ansicht findet sich fast durchgehend in der Literatur.

Die Musterung aus Kreuzmotiven, Wellen- und Flechtbändern in den verschiedensten Möglichkeiten läßt sich weder zeitlich noch lokal begrenzen. Diese Formen finden sich schon auf koptischen Stoffen des 4. Jahrhunderts und noch heute kann man in Arbeiten der Volkskunst ein bescheidenes Nachleben feststellen. Agnes Branting³⁵⁾ hat diese lange Lebensdauer der Motive treffend gekennzeichnet, indem sie sagt, daß darin die Textilkunst ganz ihren eigenen Formen folgt. Sie sieht in dem geometrischen Stil eine germanische Ausarbeitung von in den meisten Fällen romanischen Formen mit vielleicht orientalischen Einflüssen. Das Vorkommen dieser Bandornamente auch in anderen Kunstzweigen, z. B. auf frankischen Goldplättchen, führt Branting zu der Annahme, daß schon vor dem 10. Jahrhundert eine bodenständige Textilkunst bestanden haben müsse, von der diese Formen dann von anderen Künsten übernommen worden seien. Obgleich keine Quellen vorhanden sind, können wir dieser Vermutung folgen. Andererseits sind die Formen in ihrer Zeichnung und Übersichtlichkeit so einfach, daß sie nicht unbedingt den Umweg über die Textilkunst genommen haben müssen, um auch in anderen Kunstgattungen vorkommen zu können. Natürlich waren sie dem Stofflichen weitaus gemäßer, da sie seinen speziellen Forderungen an das Ornament sehr stark entgegen kamen. Ein Muster, das in der Hauptsache aus übersichtlichen, geraden Linien besteht, wird den Webvorgang wesentlich erleichtern. Daraus läßt sich die weite Verbreitung und der lange Fortbestand dieser Formen erklären, die in früher Zeit jedoch nur auf koptischen und hellenistischen Stoffen vorkommen. Im islamischen Bereich scheinen sie vollständig zu fehlen.

Die frühesten Beispiele finden sich auf spätantiken und koptischen Fragmenten aus ägyptischen Gräbern, von denen sich eine Reihe heute in Berlin befinden. So sehen wir das Ornament aus zwei rechtwinklig zueinander stehenden, unendlich verschlungenen Bändern, das auf dem Antependium über den hl. Drei Königen und auf der Dalmatik am rechten Ärmel vorkommt, in ganz gleicher Art auf einem ornamentalen Einsatz aus dem 5. oder 6. Jahrhundert³⁶⁾. Es ist eine Wollwirkerei auf Leinen in Noppentechnik. An der Kreuzungsstelle des Rautenmusters ist ein roter Achteckrahmen eingefügt, der im gelben Felde ein doppeltes rotes Hakenkreuz umschließt. Wulff-Vollbach nennen dieses Schlingmuster doppeltes Hakenkreuz, im Gegensatz zu anderen verschlungenen Ornamenten³⁷⁾. Diese Form kommt nach Wulff-Vollbach

häufig vor, z. B. auch auf dem Tuch des Aurelius Collunthus (Paris, Musée Guimet) aus der Mitte des 5. Jahrhunderts³⁸⁾.

Ganz ähnliche Muster, bei denen nur die einzelnen Linien nicht rechtwinklig aufeinanderstehen, sondern leicht gebogen sind, befinden sich auf einem Bortenfragment aus Achmin-Panopolis (Rom, Mus. Vatic.)³⁹⁾ und der Zierborte eines Mantels oder Leichentuches aus Ägypten (4. Jahrhundert)⁴⁰⁾, ferner auf einem ornamentalen Einsatz aus dem 4. oder 5. Jahrhundert⁴¹⁾.

Diese Beispiele könnten noch um weitere Stücke vermehrt werden. Auffallend ist, daß diese Motive nach dem 7. Jahrhundert gänzlich verschwinden und erst Ende des 12. Jahrhunderts wieder auftreten. Bezeichnend für das Vorkommen im Mittelalter ist, daß der Schwerpunkt wiederum bei Borten und gewebten Einsätzen liegt. Die Verbreitung dieser Ornamente ist sehr groß und die Häufigkeit der heute noch erhaltenen Stücke läßt auf eine große Beliebtheit schließen.

Neben dem Vorkommen auf Borten findet sich das geometrische Muster auch sehr häufig bei Leinenstickereien. Agnes Branting hat die schwedischen Borten, die diese Ornamente aufweisen, kurz besprochen⁴²⁾. Es sind dies Arbeiten in der Revsund-Kirche und in Maby, und zwar Doppelgewebe aus der Zeit um 1200, die vermutlich alle in derselben Werkstatt entstanden sind. Obwohl in der angelsächsisch-irischen Ornamentik Flecht- und Bandmotive sehr häufig vorkommen, tragen diese doch im wesentlichen ganz andere Züge als die hier behandelten Stücke.

Die gleichen Formen, die auf den schwedischen Doppelgeweben auftreten, finden sich auf den frühen Kölner Borten, wie dem Gürtel des Thomas Becket und dem des hl. Edme (Sens, Kathedrale)⁴³⁾, auf den Borten der sog. Kasel des hl. Regnobert (Bayeux, Kathedrale)⁴⁴⁾ aus dem 13. Jahrhundert, einer Kasel im Domschatz von Anagni⁴⁵⁾, Stola und Manipel in Arlon⁴⁶⁾.

Von der Stickerei wurden diese Motive im 12. Jahrhundert übernommen. Sie finden sich auf dem Besatz der Willibaldskasel (Eichstätt, Dom)⁴⁷⁾. Auf eine ganz ähnliche Art ist eine Kasel verziert, die sich im Schatz von St. Peter in Salzburg befand. Das Stück ist heute in Borten. Nach der Beschreibung im Inventarband der Kunstdenkmäler Salzburgs⁴⁸⁾ war die Stickerei in Perlen und Korallen ausgeführt. Eine Mitra, ebenfalls ursprünglich in St. Peter⁴⁹⁾, und eine zweite im Domschatz von Sens⁵⁰⁾, die auf den hl. Thomas Becket zurückgehen soll, tragen den gleichen Schmuck.

Bei allen angeführten Beispielen handelt es sich entweder um gewebte Borten oder aber die Muster kommen nur in einer Anordnung von schmalen Streifen bzw. als Einzelmotive vor. Der Gösser Ornat scheint die einzig bekannte Ausnahme zu bilden. Hier treten diese Formen in großen zusammenhängenden Flächen auf.

Ganz anderes ist die Entwicklung des Rautenmusters mit geometrischer Innengliederung. Die frühesten Beispiele finden sich auch hier auf koptischen und hellenistischen Stoffen aus ägyptischen Gräbern. Als Beispiele können angeführt werden: Seidenstoffe aus Achmin in Brüssel (Mus. Royaux d'Art et d'Histoire⁵¹), die in das 6. oder 7. Jahrhundert datiert werden; ein koptischer Wandteppich in Berlin (7. - 8. Jahrhundert); eine Wollwirkerei auf Leinen weist die gleichen Muster auf⁵²). Dieser Teppich ist in vier breite und drei schmale Streifen eingeteilt. Im ersten und dritten Streifen befindet sich ein rotes Rautengitter mit grün-gelbem und rot-gelbem Innendekor.

Dieses Rautenmuster hat in späterer Zeit neben der Brettchenweberei auch wohl in der Stoffherstellung Verwendung gefunden. Es sind zwar keine originalen Stücke mehr vorhanden, aber es kann die zeitgenössische Buchmalerei als Beleg herangezogen werden⁵³). Natürlich wird bei der Umsetzung jeder Einzelheit aus dem Realen in das Bildliche durch Auge und Hand des Künstlers eine Verschiebung und Neudeutung erfolgen, sowohl bei der Auffassung des Gewandes an sich, als auch seiner Musterung. Die Buchmalerei und die recht seltenen Originalfassungen der Plastik sind die einzigen Belege für die Verwendung solcher Stoffe. Besonders anhand der Buchmalerei wird deutlich, daß die Rautenmusterung über einen großen Zeitraum hinweg das am häufigsten vertretene Ornament der Kleidung war. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nimmt die Zahl der Beispiele auffallend zu.

Etwas anders verhält es sich mit dem Rautenmuster, das sich stufenförmig nach innen verjüngt. Diese Form kommt auf koptischen Stoffen aus Antioche einige Male in großen Flächen vor, ist dann aber nur noch in Borten und Besätzen nachzuweisen, z. B. auf dem Besatz einer Dalmatik in einer Handschrift der Pariser Nationalbibliothek⁵⁴), oder auf der Stola der Kathedrale von Chartres⁵⁵). Dieses Rautenmuster wurde auch von der Emailkunst übernommen. Auf der Limburger Staurothek treffen wir es als Randverzierung an⁵⁶), ebenso als äußeren Schmuck der Mandorla auf dem Antependium des Klosters Groß-Komburg⁵⁷).

Große Stoffquadrate als Schmuckformen kommen auf den erhaltenen Fragmenten des hellenistisch-koptischen Bereiches nur selten vor. Die äußere Form läßt sich

an einigen Beispielen nachweisen; an einer Doppelborte in Berlin⁵⁸⁾, einem koptischen Tunikabesatz aus Achmim, ebenfalls Berlin, 6. oder 7. Jahrhundert⁵⁹⁾, auf dem die Quadrate wechselweise mit Figuren und Ornamenten gefüllt sind. Diese Reihe ließe sich noch beliebig ergänzen. Mit dem entsprechenden Muster des Pluviale haben sie jedoch nur die äußere Gestaltung gemeinsam. Bei den Gösser Stücken liegt eine Auffassung zugrunde, die sich von der der koptischen Stoffe wesentlich unterscheidet. Es fällt sofort eine stilisiertere und großzügiger komponierte Gesamtkonzeption auf. Jede verwirrende Kleinteiligkeit ist in den einzelnen Feldern vermieden und damit eine große Ruhe in diesem steten Formenwechsel erreicht. Die Quellen hierfür können also nicht im koptischen Bereich vermutet werden. Eine ähnlich groß angelegte, heraldisch wirkende Dekoration tritt uns in der Hintergrundwiedergabe auf dem Bilde des hl. Markus in einem Evangeliar aus Hildesheim im Berliner Kupferstichkabinett entgegen⁶⁰⁾. Schon bei dieser frühen Wiedergabe aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts findet sich diese großzügige Form der Musterung, die auch die entsprechenden Stücke aus Göss kennzeichnet. Die gleichmäßige Wiederkehr der einzelnen Tiere und Formen läßt an einen Stoff als Vorlage denken. Als zweites Beispiel aus der Buchmalerei sei auf den Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg verwiesen⁶¹⁾. Auf der Darstellung Salomons mit den Töchtern Jerusalems (Abb. 9) ist der rundbogige Wandabschnitt hinter dem Thron mit Ornamenten dekoriert, die denen des Gösser Ornaments sehr ähnlich sind. In großen, mit schmucklosen Doppelrahmen eingefassten Quadraten erscheinen reihenweise vegetabilische Formen, Bandornamente, Fische und Vögel. Die Anordnung der Motive in Reihen läßt wiederum auf textile Vorbilder schließen.

Innerhalb der Buchmalerei fällt in der Zeit um die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert eine Zunahme der großflächigen Muster innerhalb des textilen Ornaments auf. Die byzantinischen Miniaturen dieser Zeit bilden dabei keine Ausnahme. Die älteren Kreismuster werden immer mehr von den Rauten und Quadraten verdrängt. Diese neuen Formen treten jedoch nur an den Kleidern besonders hervorgehobener Personen auf. Die Dauer dieser fast modisch wirkenden Erscheinung scheint jedoch nur kurz gewesen zu sein.

Als Beispiele seien angeführt: Die Darstellung zweier heiliger Bischöfe in einem Codex aus Cluny (Paris, B.N., lat. 17716, fol. 91), den Papst Urban II. 1090 dem Kloster zum Geschenk machte⁶²⁾. Die Gewänder der beiden Bischöfe fallen durch ihre quadratische Musterung mit breiten Rahmen und Innendekor aus Kreuzen und Kreisen auf; ein Miscellancodex des Klosters St. Pantaleon in Köln (Düsseldorf, Staatsarchiv, H. S. V. Nr. 2A. 18). Auf der darin enthaltenen

Kreuzigung tragen Maria, Johannes und der hinter diesem stehende Krieger in großen Quadraten gemusterte Kleider. Anscheinend wurde diese Schmuckform aus dem byzantinischen Bereich übernommen, denn fast alle Herrscher aus der Familie der Komnenen tragen diese Motive auf den Gewändern, wenn sie in vollem Herrscherornat dargestellt wurden. So Johann II. Komnenos (gest. 1143) auf einem Mosaikbild in der Hagia Sophia, Manuel I. (1143-80) in einem Codex der Vatikanischen Bibliothek (Cod. graec. 1176 F. II)⁶³⁾ und ebenfalls auf einer Miniatur Johann II. Komnenos mit seinem Sohn Alexis (Rom, Bibl. Vatican. Urbin, gr. 2, fol. 19^v)⁶⁴⁾.

Diese großflächigen Muster verschwinden dann aus der Buchmalerei. Erst am Ende des 12. Jahrhunderts findet sich wieder Entsprechendes, nun jedoch mit etwas anderer Binnengliederung. Aus dieser Zeit haben sich originale Stofffragmente erhalten, so daß auf die Buchmalerei als Spiegel der modischen Situation verzichtet werden kann. Einige charakteristische Stücke befinden sich in Brüssel. Das blaue Seidenfragment mit quadratischer Musterung in Gold, Grün, Braun und Weiß zeigt in den Feldern abwechselnd Zacken, Tiere und vegetabilische Ornamente⁶⁵⁾. Das Fragment wird von Errera als vermutlich italienisch mit persischem Einfluß bezeichnet und in das 14. Jahrhundert datiert. Aufgrund verwandter Stoffe und Beispielen aus der Buch- und Wandmalerei kann nur der Beginn des Jahrhunderts in Betracht kommen. Ferner gehört ein Fragment, ebenfalls in Brüssel, hierher, das eine Form der Innengliederung aufweist, die schon im 12. Jahrhundert in der Brettchenweberei und Leinenstickerei bekannt ist⁶⁶⁾. Der Stoff wird von Errera ebenfalls ins 14. Jahrhundert datiert.

Die Aufteilung des Grundes in große Quadrate mit streng heraldischen Tieren als Füllmotiv, wie wir es auf der Dalmatik aus Göss antreffen, hat in der Stickerei der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts keine Analogien. Diese Tatsache wird weiter unten bei der Frage nach der Datierung des Gösser Ornaments noch eine Rolle spielen. Wie schon kurz angedeutet, kommen zwar diese Formen der quadratischen Grundeinteilung vereint mit anderen dekorativen Elementen auf koptischen Stoffen vor, sind dort jedoch aus einem ganz anderen künstlerischen Willen entstanden. Ein Beispiel bietet eine Seidenweberei in Berlin⁶⁷⁾. Hier befinden sich in zwei Quadratreihen nebeneinander zweimal ein Heiliger auf einem Drachen stehend und in den übrigen Feldern Tierkampfszenen. Der Rahmen wird aus Palmettenranken gebildet. Obwohl das Motiv dem des Gösser Ornaments sehr ähnlich ist, können die Arbeiten nicht miteinander verglichen werden, da die Auffassung zu verschieden ist. Eine Parallele bietet der gestickte Reliquienbeutel aus dem Passauer Dom-

schatz , der zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden ist⁶⁸⁾. Die einzelnen Felder - in diesem Falle Rauten - sind hier mit einzelnen Tieren und Blattranken gefüllt. Doch fehlt die streng ornamentale, heraldische Auffassung.

Dieser heraldische Zug tritt erst um die Mitte des Jahrhunderts auf. Wir finden ihn ebenfalls in der Formgebung einzelner Motive - wie Löwe, Adler, Turm und Lilie - auf der Kasel in Biville bei Cherbourg, die dem sel. Thomas von Biville zugeschrieben wird⁶⁹⁾. Die Kasel soll eine Stiftung Ludwigs des Heiligen sein.

Im Zusammenhang mit schwedischen Wandteppichen aus der Zeit um 1400, auf denen ebenfalls große, heraldisch wirkende Tiere auftreten, befaßt sich Branting mit dem Problem dieser Darstellungsart und spricht die Vermutung aus, es habe im 12. und 13. Jahrhundert eine italienische Stoffproduktion bestanden, die fast ausschließlich Wolle und Leinen zu einfachen Formen verarbeitet habe, von der zwar heute alle Nachweise fehlen, die jedoch einen großen Einfluß ausgeübt habe⁷⁰⁾. Als Grund wird eine stilistische Ähnlichkeit der Detailbehandlung gesehen, bei der die Lebendigkeit der Plastik in das Heraldische des Textils umgedeutet sei. Diese Tendenz macht sich jedoch im 13. Jahrhundert überall bemerkbar, und es wäre nicht richtig, italienische Stoffe als Ausgangspunkt für diese Erscheinung anzusehen. Das vollständige Fehlen von Nachrichten über diese mutmaßlichen Produktionsstätten, die speziell diese Stoffe hergestellt haben sollen, sowie der Verlust aller Fragmente, lassen diese Annahme Brantings zweifelhaft erscheinen.

Fassen wir unsere bisherigen Ergebnisse zusammen, so ergibt sich folgendes: Alle auf den einzelnen Stücken des Ornaments vorkommenden dekorativen Ornamente finden auf Stofffragmenten des späthellenistischen und koptischen Bereiches aus dem 4. - 6. Jahrhundert eine Entsprechung. Gleiche oder ganz ähnliche Formen treten dann wieder auf gewebten Borten, Wirkteppichen und Stickereien des 12. Jahrhunderts auf und bleiben ins frühe 13. Jahrhundert hinein geläufig. Da der Bestand an erhaltenen Originalstoffen sehr gering ist, muß die Buchmalerei helfend eingreifen. Durch einen Vergleich mit den auf Miniaturen wiedergegebenen Stoffmustern kann der Schluß gezogen werden, daß im 12. Jahrhundert eine Vorliebe für großflächige, besonders rautenförmige Muster geherrscht hat.

Gehen wir nun zu den Tierdarstellungen des Gösse Ornaments über. Die Dalmatik ist ausschließlich, die Tunika nur auf der Vorderseite mit Tieren geschmückt. Neben Fabelwesen und einigen zoologisch nicht klar bestimmbar Tieren kommen vor: Centaur, Drache, Greif, Elephant, Kamel, Strauß, Hirsch, Steinbock, Lamm,

Adler und ein weiterer Vogel (Abb. 11).

Schon Dreger hat auf den Physiologus als Quelle für diese Darstellungen hingewiesen, lehnt aber direkte Zusammenhänge mit diesem, zu den verbreitetsten Büchern des Mittelalters gehörenden Werk ab⁷¹⁾. 1937 machte Melanie Pollak den Versuch, diese Beziehungen aufzuzeigen und einen inneren Zusammenhang zwischen den Darstellungen der Medaillons und den Tieren herzustellen⁷²⁾.

Der von Pollak versuchten Aufstellung eines bestimmten symbolischen Programms für jedes Ornatstück mit Tierdarstellungen können wir nicht in allem folgen. Obgleich die Tiere in den meisten Fällen paarig einander zugeordnet sind, und damit ein Hinweis auf eine horizontale Abfolge der Lesung von vorneherein gegeben ist, stellt Pollak die Felder in vertikaler Richtung in Beziehung und reißt damit viele der Darstellungen aus ihrer Verbindung mit einem zweiten, gleichartigen Bild. Außerdem werden dieselben Tiere verschieden bezeichnet, um einen bestimmten Sinngehalt in die einzelnen Reihen legen zu können. So wird z. B. auf dem Pluviale der Vogel einmal als Caladrius gedeutet, um mit dem Lamm und dem Adler in einer Reihe als Auferstehungssymbol zu repräsentieren. Auf der rechten Seite des Mantels dagegen wird der gleiche Vogel als Rebhuhn angesprochen, um in die angenommene Thematik dieser Reihe sinnvoll eingeordnet zu werden⁷³⁾. Sicher war auch das Kunstgewerbe im Mittelalter in einer Weise symbolgeladen, die heute nur noch schwer vorstellbar ist; dennoch darf nicht in das Extrem verfallen werden, in jedem dekorativen Motiv eine symbolische Form zu sehen. Ähnliches läßt sich auch bei der Besprechung des anderen Ornatstückes feststellen. Auf der Dalmatik werden die Tiere in der unteren Mitte als Vertreter des Bösen bezeichnet, obgleich sich darunter Einhorn und Adler befinden.

Gegen die Annahme, der Physiologus sei die ausschließliche Quelle der Tierdarstellungen gewesen, aus dem man ihren Sinngehalt schöpfte, spricht am deutlichsten die Wiedergabe der Tiere. Sie treten nicht in einem szenischen Zusammenhang auf, der in irgendeiner Weise auf den Physiologus schließen ließe. Außerdem kommen einzelne Tiere, wie das Kamel oder der turmtragende Elefant, in diesem Werk nicht vor. Auf dem Ornat fällt letzterer jedoch durch seine Häufigkeit auf. Die Herkunft dieses Motivs hat eine andere Quelle. Der Elefant wurde durch Alexander d. Gr. in die Kunst eingeführt. Er erbeutete bei seinem Sieg über König Porus turmtragende Kriegselefanten und ließ Münzen mit dieser Trophäe prägen⁷⁴⁾. Im Laufe der Zeit wurde der Elefant ein Triumphsymbol. Vor der Schlacht am Rubicon ließ Caesar ebenfalls Münzen mit einem Elefanten herstellen, der eine Schlange zertritt. Im 1. Buch der Makkabäer

wird ein turmtragender Elephant erwähnt und in der Mappa mundi von Herford ist dieses Motiv ein Zeichen für das Land Indien⁷⁵⁾. Allmählich scheinen sich die Motive Turm und Elephant sehr eng verbunden zu haben, so daß auch der Elephant in dem Bestiarium in Cambridge (Univ. Libr., Ms. 1i, 4, 26) mit einem Turm dargestellt ist (Abb. 11). Die Übernahme dieser Darstellung durch das Christentum ist ganz natürlich, wenn man sich die Symbole vor Augen hält, die Elephant und Turm unabhängig voneinander verkörpern. Dem Physiologus folgend bedeutet der Elephant Keuschheit. Der Turm ist nach Hildegard von Bingen das Zeichen der Kirche⁷⁶⁾.

Im 13. Jahrhundert ist die Bedeutung der Tiere eine sehr viel differenziertere. Der Greif, der nach Pollak, ohne Quellenangabe, als Symbol des Bösen gilt⁷⁷⁾, hatte auch gute Bedeutungen. Hugo von Trimberg schreibt in seinem Renner (Vers 19352): "Wer künde große Wunde begreifen / Mit kleinen Worten denn an den greiffen. An den die hohe Gottes würdigkeyt / Besondere Wunder hat geleyt / Daß zwee künige offenbar Hynden Löwe vorn Adelar / Gemischet seyn in einer Haute / Des mag wohl wundern alle Leute"⁷⁸⁾. Die Quelle für Hugo von Tirmborns Deutung ist unbekannt. Dante spannt Greifen vor den Siegeswagen der Kirche⁷⁹⁾. Franz Xaver Kraus erwähnt den Greifen als Reittier der neun Helden⁸⁰⁾. Auch der Adler erhält im 13. Jahrhundert neue Symbolgehalte. In der goldenen Schmiede des Konrad von Würzburg wird er als ein Zeichen für Maria erklärt⁸¹⁾. So wie der Adler seine Jungen zum Licht führt, so führt uns Maria der Sonne Jesus zu. Der Bedeutungswandel vieler den Tieren beigelegter Eigenschaften mochte bewirkt haben, daß sie sich in der folgenden Zeit einer steigenden Beliebtheit erfreuten und häufig dargestellt wurden.

Um dem Sinngehalt dieser Bilder näher zu kommen, muß man sich die Stellung des Klosters Göss im Mittelalter und die Beziehung jener Zeit zu ähnlichen Tierdarstellungen klarmachen.

Das Kanonissinnenstift, eine Gründung der bayerischen Pfalzgräfin Adula und ihres Sohnes Aribo, war reichsfrei. Die adeligen Damen lebten nach der Benediktinerregel, genossen aber große Vorrechte⁸²⁾. Die süddeutsche Frühreform sowie die von Hirsau ausgehende waren fast spurlos an dem Kloster vorübergegangen. Erst im Zuge der von Nikolaus von Cues ausgehenden Bewegung wurde 1451 ein eigenes Vermögen der Stiftsdamen offiziell verboten und die schwarze einheitliche Ordenstracht eingeführt. Durch seine halb weltliche Stellung und die enge Bindung an das Kaiserhaus und die Pfalzgrafen von Bayern hatte das Kloster anscheinend immer regen Anteil am politischen Geschehen. So tagte z. B. 1277 der sog. Gösser Ständetag, der den Sturz Ottokars von Böhmen vorbe-

reitete, im dortigen Stift.

Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts nimmt das Wappen- und Siegelwesen einen großen Aufschwung⁸³⁾. Bis zum 10. Jahrhundert war das Siegel ein Vorrecht von Kaiser und Königen. Es folgten bald die geistlichen Stände, und um die Mitte des 12. Jahrhunderts ist der Gebrauch des Siegels unter dem höheren Adel allgemein. Die Ministerialien siegeln Ende des 12. Jahrhunderts, der niedere Adel zu Beginn des 13. Bei den weltlichen Ständen wurde das Siegel in den meisten Fällen als Wappen verwendet, das demzufolge an Bedeutung gewann. Die frühesten Siegelzeichen sind geometrischer Natur, auch Tiere kommen vor. Da die Figur nur ein Erkennungszeichen des Schildes oder Siegels sein sollte, sah man in der Frühzeit davon ab, ihr eine Standfläche zu geben, vielmehr ließ man sie frei im Raum schweben.

Vergleicht man nun diese frühen Siegel mit den Tierdarstellungen des Gösser Ornats, so fällt eine große Übereinstimmung auf. Der nach rechts gerichtete Adler - das Wappen Österreichs - kommt in ganz ähnlicher Weise auf dem Siegel der Herzogin Theodora von Österreich, der Gemahlin Leopolds des Glorreichen von 1226 vor (Abb. 13). Nach Déer⁸⁴⁾ war der Adler schon in dieser Zeit Reichssymbol. Er wurde von Byzanz als Herrscherzeichen übernommen und fand in alle Bereiche der Kunst Eingang, die mit der herrscherlichen Sphäre in Verbindung standen. So ließ z. B. schon Karl d. Gr. einen Adler am Ostgiebel der Aachener Pfalz anbringen⁸⁵⁾. Er kommt ferner auf dem Schmuck der Kaiserin Gisela (Mainz, Altertumsmus.) vor⁸⁶⁾. Die Darstellung des Adlers auf der Scheide des Zeremonienschwerts⁸⁷⁾ und den Handschuhen des Kaiserornats⁸⁸⁾ (Wien, Hofburg) stimmt mit der des Gösser Ornats fast wörtlich überein.

In dieser Frühzeit fällt auf, daß ein bestimmtes Wappenbild nicht ausschließlich von einer Familie oder einem Land geführt wurde, sondern das gleiche Zeichen wurde häufig nebeneinander von verschiedenen Familien benutzt. Da die Forschung auf dem Gebiete der Heraldik große Lücken aufweist, konnte kein vollständiger Überblick gewonnen werden. Doch scheint es, daß neben dem Adler, Löwe und Greif in der Art, wie sie auf dem Gösser Ornat vorkommen, die beliebtesten Wappentiere waren.

Den Greif treffen wir auf dem Wappen der Prinzessin Sophie von Dänemark⁸⁹⁾, des Boppo von Meran⁹⁰⁾ und des Fürsten von Mecklenburg an⁹¹⁾. Während die Form dieses Tieres auf allen Siegeln und Wappen konstant bleibt und im wesentlichen der des Ornats gleicht, gibt es bei der Darstellung des Löwen mehrere

Varianten. Das Bild auf dem Sekretssiegel der Herzogin Sophie von Brabant⁹²⁾ gleicht einem als Hyäne bezeichneten Tier auf dem Pluviale in der mittleren Reihe der hinteren Mantelpartie (3. Feld von rechts). Eine dem Gösser Ornat entsprechende Darstellung eines Hirschen findet sich auf dem Siegel Ludwig II. von Öttingen, das um 1200 geschnitten wurde (Abb. 14), ferner auf dem Wapen der Grafen Heinrich und Rupprecht von Nassau (um 1200)⁹³⁾.

Eine Anlehnung an das Wappentier der Steiermark ist in dem Mischwesen zu sehen, das sich auf der Rückseite der Dalmatik unter dem mit Schriftbändern umgebenen Löwen befindet. Ein ähnliches Tier sehen wir auf dem Siegel der Herzogin Theodora von Österreich (Abb. 13), der Gemahlin Leopolds des Glorreichen, von 1226. Rechts und links von der sitzenden Herzogin sind die Wapen von Österreich, der nach rechts blickende Adler und der Panter, oder das Pantier angebracht. Nach Hauptmann⁹⁴⁾ ist dieses Fabeltier in der Steiermark mehrfach zu belegen; es ist ein löwenartiges Wesen mit dem Kopf eines Drachen oder Lindwurms, zuweilen auch pferdeartig, gehörnt und mit Löwenpranken. In Haltung und Ausbildung des Körpers und der unteren Gliedmaßen stimmen die beiden Darstellungen auf Ornat und Siegel vollständig überein; nur die Köpfe sind etwas abweichend behandelt. Das Pantier der Dalmatik hat einen lindwurmartigen Hals mit einem spitzen Kopf, während das des Siegels in der Kopfpartie einem Pferd gleicht.

Auch der Centaur läßt sich auf Siegeln nachweisen. Er wird z. B. im Siegel des Herrn von Kornberg in Nürnberg geführt⁹⁵⁾. Das Einhorn tritt als Wappentier erst zu Beginn des 14. Jahrhunderts auf. Einige der Tierdarstellungen sind jedoch nicht auf Siegel zurückzuführen; so konnten Elephant und Kamel, sowie der Strauß als Siegel- und Wappentiere nicht nachgewiesen werden. Sie sind jedoch in Bestiarien durchaus geläufig⁹⁶⁾. Die verschlungenen Fabelwesen haben einen anderen Ursprung. Sie sind ein geläufiges Motiv des Bauornaments. So kommt der Löwe mit Doppelleib am Fries des Turmes von Schwäbisch-Gmünd vor, ferner an einem Kampferkapitell des Domes in Chur. Diese Form ist auch in der Textilkunst geläufig. Auf dem Seidenstoff der Kasel in St. Etienne in Dreux sind sogar vier Löwen um einen Kopf angelegt⁹⁷⁾. Durch eine Inschrift unter den seitlichen Stäben des Rückenkreuzes ist die Kasel auf 1218 datiert.

Die Zusammenhänge zwischen Siegelschneidekunst und Heraldik einerseits und den großen gleichzeitigen Kunstströmungen andererseits sind noch nicht untersucht worden. Man kann jedoch vermuten, daß ihnen eine bedeutende Funktion zukommt, da die Kleinkünste einen Ersatz für Verlorenes bieten können

und zugleich viel unmittelbarer aus dem Gefühl einer Zeit schöpfen, als die große Kunst es vermag. Im Falle des Gösser Ornats ist eine solche enge Verbindung durchaus anzunehmen. Wappen und Tierbilder aus Bestiarien schmücken die einzelnen Gewänder. Sicher ist auch ein Einfluß des Physiologus auf die Darstellung anzunehmen. Direkte Übernahmen können jedoch nicht festgestellt werden.

Die fast ausschließliche Verwendung weltlicher Schmuckformen auf einem Priestergewand mag zunächst befremden; hierzu gibt es jedoch ein analoges Beispiel in Frankreich: die dem sel. Thomas von Biville zugeschriebene Kasel in der dortigen Kathedrale (Abb. 10). Der Seidenstoff ist mit einem Rautenmuster bedeckt, in dem auf rotem Grund abwechselnd Lilien und Burgen, auf grünem Grund in Reihen Adler und Löwen gegeben sind. Nach Rohault de Fleury bildet der Adler einen Teil des Hauswappens der Familie Maurienne, der die Gemahlin Ludwigs, Margarethe entstammte⁹⁸). Löwe und Burg sind die Wappen der Landschaften Léon und Kastilien, die Lilie das Zeichen Frankreichs. Als Entstehungszeit wird die Jahrhundertmitte angenommen. Es ist bekannt, daß Ludwig - der Stifter der Kasel - Stoffe mit seinem Wappen herstellen ließ. Ein zweites Beispiel hat sich in der Kathedrale von Toledo erhalten (Abb. 15).

Da das Pluviale in seinem ursprünglichen Bestand fast vollständig erhalten ist, läßt sich hier die Aufeinanderfolge der einzelnen Ornamente, kleinteilige, geometrische Formen und große Quadrate mit Tierfüllungen, am besten sehen. Die Zusammensetzung der verschiedenen Muster und Farben erfolgte anscheinend ganz unorganisch und hat unter den übrigen erhaltenen Priestergewändern keine Analogien. Der Motivwechsel auf der rechten Seite des Mantels wirkt bei einer ersten Betrachtung wie eine Zutat einer späteren schlechten Restauration, bei der scheinbar wahllos ein Stück Stoff mit Flechtmusterung in den mit Tierbildern bedeckten Mantel eingesetzt wurde. Bock nimmt an, die Stücke seien de facto aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt⁹⁹). Dreger vermutet in dieser Aneinanderreihung ein barockes Element¹⁰⁰); Pollak sieht nur eine Sorglosigkeit¹⁰¹). Wird dagegen abermals die weltliche Kleidung der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts zum Vergleich herangezogen, kann für diese unmotiviert erscheinende Aufeinanderfolge der verschiedenen Muster eine Erklärung gefunden werden.

Eine Zweiteilung der weltlichen Kleidung, die sich sowohl auf die Farbigkeit, als auch auf die Musterung erstreckt, wird besonders in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts immer mehr zu einem Bestandteil der Mode. Im folgenden fußen wir auf den Ausführungen von E. Ritgen¹⁰²) über die Mode des 13. Jahrhunderts.

Die Anfänge dieses Mi-Parti reichen bis ins 9. oder 10. Jahrhundert zurück. Eine der frühesten Darstellungen ist in der byzantinischen Handschrift *Ocra-teuque du Serail* in Konstantinopel¹⁰³⁾. Aber erst im 12. Jahrhundert ist dann das Mi-Parti wieder im Bild nachzuweisen. Im Codex der Guta von Schwarzentann und des Sintramm von Marbach sind die Initialen farbig geteilt¹⁰⁴⁾. Nach Seyler¹⁰⁵⁾ verkünden nach dem Turnier die "Knaben von den wapen", also die in den Farben der Herren gekleideten Schildknappen, das Lob des Siegers. Später tragen dann die Ritter selbst ihre Farben auf dem Gewand. Ein genauer Zeitpunkt für diese Übernahme kann nicht angegeben werden. Schon kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts finden sich Beispiele in einem Würzburger Psalter (München, Staatsbibl., Clm. 3900)¹⁰⁶⁾. In den Szenen über den Kalendertafeln mit dem Leben der hl. Katharina tragen alle Edelleute die cotte in Mi-Parti. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts wird diese Mode allgemein. Als Beispiel kann die Mannessische Liederhandschrift (Heidelberg, Univ. Bibl.) dienen. Hier sind sowohl die Edelleute als auch die Musikanten in Kleidern mit zweigeteilten Farben dargestellt¹⁰⁷⁾.

Aus dieser Mode läßt sich die bisher nicht deutbare Musteraufteilung des Gösser Ornats erklären. Wird das Pluviale von einem Priester getragen, so stoßen die beiden Vorderkanten - an dem ausgespannten Stück die beiden Abschnitte des Radius - zusammen. Somit berühren sich auch die beiden gegensätzlich ornamentierten Hälften des Mantels, und die Wirkung des Mi-Parti ist erreicht. Da bisher noch kein zweites Originalgewand dieser Art bekannt geworden ist, können auch hier wieder nur die Miniaturen zum Vergleich herangezogen werden. Dazu eignet sich vorzüglich die zwar etwas später entstandene, jedoch sehr gut publizierte Manessische Handschrift¹⁰⁸⁾. Auf deren Miniaturen wirkt zwar die eine Kleiderhälfte immer ganz einfarbig, aber es ist durchaus möglich, daß der Künstler, um eines besseren Kontrastes willen auf die Wiedergabe eines sehr kleinteiligen Ornamentes verzichtet hat. Ebenfalls aus dieser Modeströmung heraus ist die Anordnung der Farben in einzelne breite Streifen, die sich schräg über den Grund hinziehen, zu verstehen. Dieser Farbverlauf findet sich sowohl im Grund der Quadrate auf dem Pluviale als auch in der kleinteiligen Musterung auf beiden Seiten der Tunika. Auch Gewebe mit solch großflächigen, bizarr wirkenden Streifen und Zacken haben sich erhalten¹⁰⁹⁾.

Es könnte der Einwand erhoben werden, diese modischen Formen die den weltlichen Ständen adäquant waren, seien nie von der priesterlichen Tracht akzeptiert worden. Vielleicht hat auch hier wieder die Sonderstellung des Stiftes dazu beigetragen, diese weltliche Note in die sakrale Kleidung aufzunehmen.

Da es jedoch kein Sonderfall war, beweist ein Beispiel aus der Buchmalerei des 12. Jahrhunderts: die Chronik des Benediktinerklosters St. Heribert in Deutz (Sigmaringen, Fürstl. Hohenzollernsche Sig.), die von Theodericus audituus geschrieben wurde. Auf der ersten der vier großen Miniaturen ist der Namenspatron des Stiftes in vollem Ornat dargestellt (Abb. 16). Die Dalmatik zeigt eine Aufteilung in zwei gänzlich verschiedene Hälften. Die rechte ist mit einem Kreismuster bedeckt, während die linke mit Rauten verziert ist. Auch hier sind die beiden Teile in der Linie der Körperachse zusammengesetzt.

Die engen Beziehungen zwischen weltlicher und geistlicher Kleidung erhellten einige Konzilbeschlüsse, die sich gegen den Kleiderluxus in den Klöstern wendeten. Gegen die allzu modische Tracht der Nonnen, die alle Modeneuheiten aufnehmen, wendet sich das Konzil zu Trier im Jahre 1227 in seinem 16. Canon¹¹⁰⁾. Das Salzburger Konzil von 1274 schränkte die Pracht der Gewänder unter den Mönchen ein¹¹¹⁾, die Synode von Köln 1281 setzte schließlich die für die Priester zulässige Kleidung fest¹¹²⁾.

Der Gösser Ornat bildet das einzige erhaltene Beispiel für eine solche Übernahme weltlich-modischer Besonderheiten in die geistliche Sphäre. Zwar sind auch die Kaseln von Biville und Toledo mit weltlichen Wappen und Emblemen geschmückt. Dort handelt es sich jedoch um Zeichen des Königs bzw. des Fürsten, der diese Gewänder gestiftet hat, die in kontinuierlicher Folge immer wiederkehren, während auf dem Gösser Ornat die heraldischen Bilder verschiedenen Sphären entlehnt wurden. Wappen des Kaisers wechseln mit denen der Provinzen und Familien. Dazu treten in der Farbgebung und Flächenaufteilung starke modische Tendenzen.

Auf dieser Musterung des Grundes wirken - wie wir oben bereits erwähnt haben - die in Medaillons eingefassten biblischen Szenen wie aufgenähte Emails. Eine Ausnahme bildet hier nur das Antependium, bei dem die drei wichtigsten Darstellungen von Bandschleifen eingefasst werden. Die Themen sind mit Ausnahme der Kasel aus dem Marienleben gewählt. Das Stift war der Muttergottes und dem hl. Andreas geweiht. Auf dem Antependium sind die Verkündigung und die Anbetung der hl. Drei Könige dargestellt, auf dem Pluviale die thronende Muttergottes als Maria lactans und auf der Dalmatik - heute zum größten Teil fortgeschritten - noch einmal die Verkündigung.

Die Szenen auf der Kasel bilden eine Ausnahme in diesem Marienzyklus. Seit Anselm von Canterbury hatte die menschliche Natur Christi die Vor-

stellung Gottes als König, die Benedikt von Nursia gelehrt hatte, mehr und mehr verdrängt¹¹³⁾. Durch diese Auffassung bedingt, wandelt sich auch die Bedeutung der Messe. Sie wurde fortan als ein Wiedervollzug der Passion Christi angesehen. Da der Priester in der Kasel das Meßopfer zelebriert, treten Kreuzigungsdarstellungen mit zunehmender Häufigkeit auf diesem Gewand auf. Bei dem Stück in Göss ist diese Vorstellung schon stark fühlbar, auf der Vorderseite sind die Kreuzigung und die Apostel zu sehen (Abb. 17). Durch die starke Zerstörung sind Einzelheiten nur sehr schwer zu erkennen, aber ganz deutlich trägt Christus noch keine Dornenkrone. Die Haltung der Unterschenkel läßt auf einen Vier-Nageltypus schließen, doch kann mit Sicherheit darüber keine Aussage gemacht werden. Auf der Rückseite der Kasel ist noch das alte Motiv: Christus als Herrscher über die Engel dargestellt (Abb. 18 und 19), das seinen Ausgangspunkt unmittelbar nach dem Ikonoklastenstreit in der Nea in Konstantinopel gefunden hatte. Dort wurde zum ersten Male im Scheitel der Hauptkuppel Christus als Pantokrator, umgeben von einer Engelschaar dargestellt¹¹⁴⁾. Dieses Thema wurde dann zum Mittelpunkt der nachikonoklastischen Dekoration. "Es bildet den Gipfelpunkt des hieratischen und hierarchischen Prinzips, in dem sich die platonischen und neoplatonischen, sphärenartig sich mitteilenden Vorstellungen und die Beziehungen zum Autoritätsgedanken der gleichzeitigen weltlichen Herrschaft modifiziert vereinen"¹¹⁵⁾. Die Vorstellung, Christus als Herr der Engel, bleibt während des ganzen Mittelalters bestehen. Fußend auf Alexander Kalensis und Bonaventura geht Thomas von Aquin auf diese Anschauung ein. Für ihn gehören die Engel zum mystischen Leib der Kirche, da sie mit dem Menschen nicht nur das übernatürliche Ziel gemeinsam haben, sondern auch von Christus eine gnadenhafte Beeinflussung erfahren¹¹⁶⁾.

Das Bild auf der Kasel folgt der üblichen Darstellung des Pantokrators. Der gestirnte Himmel hinter der thronenden Gestalt Christi findet eine Entsprechung im Typanon des Stephansdoms in Wien¹¹⁷⁾. Ikonographisch ungewöhnlich ist die viermalige Wiederkehr des Buchstabens "H" auf der Vorderseite des Thrones und zu den Füßen Christi. Nach Pollak ist darin eine Abkürzung des Wortes "Hagios" zu sehen¹¹⁸⁾. Darunter stehen in Arkaden neun Engel als die Vertreter der Engelchöre. Ihnen entsprechen auf der Vorderseite die zwölf Apostel.

Diese Arkadenteilung, die ebenfalls in der Buchmalerei vorkommt, gibt einen Hinweis für die Lokalisierung der Arbeiten. Eine ganz ähnliche Anordnung von Einzelfiguren unter Rundbögen sehen wir in den Wandmalereien

von Mariawört¹¹⁹⁾; Fragmente einer Majestas Domini und stehende Heilige unter Arkaden. Die Säulen zeigen in ihrer dreifachen Aufteilung und verschiedenen Musterung eine starke Übereinstimmung, ebenso läßt sich der Gesichtstypus vergleichen. "Die Köpfe mit den langen, in der Seitenansicht gebogenen Nasen, großen, mandelförmigen Augen und kleinem Mund, zeigen gleichsam den Schultypus Salzburgs"¹²⁰⁾. Da die Stickerei hinter der Vorzeichnung sehr zurückbleibt, kann die Faltengebung nicht verglichen werden. Die Malereien von Mariawört gehen nach Swarzenski auf die Salzburger Buchmalerei zurück¹²¹⁾. Alle diese Formen - sie treten in den Fresken stereotyp auf - sind in ganz ähnlicher Weise in dem Antiphonar aus St. Peter im Schwarzwald (Karlsruhe, Landesbibl.) und dem Perikopenbuch aus St. Erentrud (München, Staatsbibl., Clm. 15903) vorgebildet¹²²⁾. In der zusammenfassenden Schlußbetrachtung wird über diese Lokalisierung noch einmal zu sprechen sein.

Auf der Rückseite des **P**luviale ist von Evangelistensymbolen umgeben die thronende Madonna als Maria lactans wiedergegeben. Diese Darstellung kommt aus dem byzantinischen Bereich und findet in der Zeit der Mystik auch im nördlichen Raum weite Verbreitung. Seit der Vision Bernhards von Clairvaux nehmen die Milchreliquien ständig zu¹²³⁾. Die Muttergottes sitzt hier auf einem goldenen Thron. Zwei Lilienstengel zu ihrer Seite weisen auf den herrscherlichen Charakter der Darstellung. Diese Blüten wurden in der bisherigen Forschung nur als Mariensymbol angesehen, eine Relation, die natürlich besteht, denkt man z. B. an die Darstellung auf dem Taufstein in Altenstadt¹²⁴⁾. Aber die beiden Blütenstengel lassen noch auf eine zweite Quelle für die Ableitung schließen: die Herrscherthrone. Die Rücklehnen der Königssitze des Mittelalters waren sehr häufig mit Lilien verziert und die Blüten in verschiedenen Höhen angebracht, z. B. auf dem Königssiegel Richards von Cornwall von 1262¹²⁵⁾ oder auf dem Siegel Rudolfs von Habsburg¹²⁶⁾. Hagemann¹²⁷⁾ führt diese Lilien auf ihre Bedeutung als Lebensbaum und altes Herrschersymbol zurück.

Die Madonna thront streng frontal (Abb. 20). Der geschlossene Umriß wird nur in den unteren Gewandpartien durch einige große Falten unterbrochen. In seltsamem Kontrast zu dieser strengen Darstellung steht das lebhaft bewegte Christkind. Mit seiner linken Hand spielt es mit den Füßchen, die Rechte hält das Handgelenk der Mutter umfaßt, wodurch das Bild einen gewissen genrehaften Zug bekommt. Auffallend ist der lineare Charakter, welcher in dieser Szene, deren deckende Stickerei weitgehend ausgefallen ist, besonders deutlich her-

vortritt. Das Motiv der nährenden Madonna mit einem stark bewegten, mit seinen Füßchen spielenden Kind bietet einen Hinweis auf die Lokalisierung. Swarzenski hat auf eine Gruppe von Miniaturen hingewiesen, die, dem Salzburger Kunstkreis angehörend, das gleiche Thema mit der charakteristischen Bewegung des Kindes aufweisen¹²⁸). Es sind dies eine Handschrift im Benediktinerstift Melk (HS 500), wo diese Szene in einem Initial vorkommt, das Evangeliar aus Seitenstetten (London, Slg. Chester-Beatty) und das Psalterium im Zisterzienserkloster Wilhering (HS IX, 52) (Abb. 21). Diese drei Handschriften gehören mit dem Lektionar in Berlin (Staatsbibl., theol. lat. fol. 52), dem Evangeliar in St. Peter in Salzburg (Stiftsbibl., HS a. VIII 36) und der Bibel Friedrichs von Aich in Kremsmünster (Stiftssammlungen) zu einer Gruppe von Handschriften, die dem Salzburger Kunstkreis angehören.

Das Bild der Kunigunde unter der thronenden Madonna ist erst später eingesetzt worden. Bracher hat nachgewiesen, daß sich ursprünglich an dieser Stelle ein anderes Stifterinnenbildnis befunden haben muß. Nach seinen Ausführungen schrieb Sigismund Pusch 1715 über das Pluviale: "*Annua foundationis memoria solemniter ad aram tumulo imminente liturgia et liberali erga pauperes confluentes stipe in Deiparae nascentis pervigilio celebrari consuevit. Mysticae litantis sacer apparatus ac phrygia elaboratus ipsam quoque Antistitam, inter geminas Vestales Wilbirgin et Gertrudim violacea ornatum instita, hisce versibus in limbo adjectis representat: Coele Patrona, Kunegundis suscipe dona - Casula cum cappa, placeat tibi coelica mappa*". Dieses Bild der Stifterin zwischen den heiligen Jungfrauen Wilbirgis und Gertrudis ist heute verloren. Vielleicht war es sehr schadhaft, so daß es bei der Veränderung und Restaurierung des Ornaments durch das fortfallende Bild der Kasel ersetzt wurde.

Die szenische Darstellung der Dalmatik (Abb. 5) ist zur Hälfte weggeschnitten; die Seide ist vollständig ausgefallen, so daß die Vorzeichnung sichtbar geworden ist. Ikonographisch ungewöhnlich ist die Form des Thrones, der auf drei Füßen steht. Ein stilistischer Vergleich dieses Fragmentes mit den übrigen Stücken des Ornaments ist sehr schwierig, da bei diesen noch zum größten Teil die deckende Stickseide erhalten ist. Doch erscheint die Gewandbehandlung an den unteren Partien des Marienkleides auf der Dalmatik reicher als bei den übrigen Gewändern zu sein.

Die Länge des Antependiums (Abb. 8) - sie beträgt fast 3 m - hat zu man-

chen Fehlschlüssen über den Verwendungszweck dieses Stückes geführt. Theussl¹²⁹⁾ nimmt irrtümlicherweise an, es läge hier der Rest eines großen Wandbehangs vor. Er wurde zu dieser Meinung durch die ineinandergeschlungenen Kreise verleitet, die am oberen und unteren Rand in je drei Halbkreise auslaufen. Analog den frühchristlichen Stoffen, aus deren Bereich diese Form übernommen worden ist, stellte sich Theussl diese Kreise ursprünglich fortlaufend vor. Bock vermutet aufgrund der großen Ausdehnung, das Antependium habe hinter einem Altar gehangen¹³⁰⁾. Dagegen spricht die starke Abnutzung in der Mittelpartie, die auf eine lange Verwendung als Altarbehang schließen läßt. Dreger hat bei seiner grundlegenden Untersuchung nachgewiesen, daß oberer und unterer Rand original sind und noch die alte Webkante aufweisen¹³¹⁾. An den Seiten ist der Behang etwas eingeschlagen. In drei großen Kreisen, die durch verschlungene Bänder gebildet werden, sind Verkündigung (Abb. 22) und Anbetung der Könige (Abb. 23) dargestellt. Das Motiv der ineinandergeschlungenen Kreise mit Figurenfüllung ist - wie bereits erwähnt - frühchristlichen Textilien entlehnt. Es findet sich sowohl auf koptischen als auch auf byzantinischen Stoffen.

Die Verkündigung entspricht demjenigen Typus, bei dem Maria und der Engel stehen. Auffallend ist bei dieser Darstellung das frühe Vorkommen der Taube und des Einhorns. Die Taube kann hier nicht - wie Pollak glaubt - als Symbol der Demut gewertet werden¹³²⁾, sondern ist als Zeichen des Hl. Geistes aufzufassen. Anders verhält es sich mit dem Einhorn. Mit der wachsenden Verbreitung des Physiologus wurden die dort vorkommenden Tiere in der bildenden Kunst des 13. Jahrhunderts immer häufiger dargestellt. Vor allem zog die steigende Marienverehrung diesen Themenkreis für ihre symbolische Ausdeutung heran. Von der alten, genau festgelegten Bedeutung wird dabei zum großen Teil abgewichen. Am deutlichsten wird dies bei den Fresken des Domkreuzgangs in Brixen aus dem 14. Jahrhundert, bei denen die Inschriften stets besagen: wenn die Natur solche Wunder vollbringt, kann auch eine Jungfrau den Gottessohn gebären¹³³⁾. In solchem Sinne ist auch die Darstellung des Einhorns auf der Verkündigung des Antependiums zu verstehen¹³⁴⁾. Als ein Mariensymbol läßt sich auch die Rosette deuten, die unterhalb des Einhorns angebracht ist, und von Pollak als Knoten angesehen wurde¹³⁵⁾. In der Goldenen Schmiede des Konrad von Würzburg wird Maria als Rose bezeichnet¹³⁶⁾. Sicher wurde in einem der Gottesmutter geweihten Damenstift diese Symbolik besonders breit ausgesponnen.

Im mittleren Bild nimmt die thronende Gottesmutter die Huldigung der Kö-

nige entgegen. Der Thron weicht in seiner Form von den übrigen Darstellungen auf dem Ornat ab; er ist breiter und hat schmale Rück- und Seitenlehnen. Auf den seitlichen Pfosten sind zwei Vögel auf Kugeln zu sehen. Auch dieses Motiv ist wieder der profanen, herrscherlichen Sphäre entnommen worden. Das zeigt ein Vergleich mit dem Siegel der Königin Margarethe, der Gemahlin Heinrichs VII., von 1246. Auch hier finden sich die beiden Vögel auf den Kugeln. Margarethe war eine Tochter des Herzogs Leopold von Österreich (Abb. 25). Es ist denkbar, daß ähnliche Siegel in Göss bekannt waren. Dreger¹³⁷⁾ und Pollak¹³⁸⁾ sehen in diesen Vögeln Tauben und denken an eine symbolische Bedeutung. Dieser Ansicht können wir uns nicht anschließen, da analoge Darstellungen fehlen. Ein Einzelblatt aus dem Salzburger Kreis des beginnenden 13. Jahrhunderts zeigt Maria von sieben Tauben umgeben, die in den Ranken eines Zweiges sitzen, den Maria in der Hand hält¹³⁹⁾. Jedoch deutet hier schon die Zahl der Tauben einen ganz anderen symbolischen Gehalt an. Bei der Darstellung des Antependiums kann es sich nur um die Übernahme eines Motivs aus dem herrscherlichen Bereich handeln.

Im Gegensatz zu den übrigen Darstellungen trägt Maria in der Anbetungsszene eine Krone. Dieser Typus nimmt im 12. Jahrhundert an Häufigkeit zu, und es wird im folgenden für die Lokalisierung der Vorzeichnung des Ornats wichtig sein, daß eine dieser frühen Darstellungen der gekrönten Muttergottes wieder im Bereich von Salzburg auftritt: in dem Evangeliar aus St. Peter (Karlsruhe, Landesbibl.), das um 1190 entstanden ist¹⁴⁰⁾.

Der Segensgestus, den Mutter und Kind in gleicher Weise ausführen, ist ebenfalls in den vorangehenden Epochen bekannt. Er kommt schon Anfang des 10. Jahrhunderts in einem Evangeliar in Wolfenbüttel (Herzog August Bibl.) vor, tritt im Evangeliar Heinrichs II. (München, Staatsbibl. Clm. 4453) auf, ferner auf den Email-Tafeln des Klosterneuburger Altars. Auch im Salzburger Kunstkreis gibt es ein Beispiel für diesen Typus: Das Psalterium aus St. Peter. Hier sind auch die Könige mit einem Nimbus versehen, die in der Vorzeichnung auf dem Antependium ebenfalls erkennbar sind.

Auffallend ist bei dem Mittelbild der thronenden Madonna das kleine Baummotiv auf der rechten Seite des Sitzes. Dreger sieht hierin ein schmückendes Ornament¹⁴¹⁾. Pollak vermutet, daß es sich um den Baum Peredixon mit dem Vogel Caladrius handelt¹⁴²⁾. Da jedoch der Schatten des Baumes und der Drache fehlen, erscheint diese Deutung sehr zweifelhaft. Die Darstellung eines Baumes, in Verbindung mit der Anbetung, ist selten. In dem bei Kehrer¹⁴³⁾

gesammelten Bildmaterial finden sich nur zwei Beispiele: eine Medaille im Vatikan aus dem 5. Jahrhundert, wo der Baum als Raumfüllung hinter dem von der Seite gesehenen Thron erscheint, und das Psalterium aus St. Peter. In diesem ist auch die Anordnung ähnlich der des Antependiums, doch ist der Stamm des Baumes glatt und gerade, die Krone kugelig, aus palmenähnlichen Blättern gebildet, während er auf dem Antependium die Form eines Busches hat.

Es ist fraglich, ob die Darstellung eines Baumes neben dem Thron unmittelbar auf die byzantinische Herrschersymbolik zurückgeht. Um als ein solches zu gelten, ist das Motiv neben dem Marienthron zu klein. Dagegen ist das Verhältnis des Baumes zu dem darauf sitzenden Vogel völlig gleich dem Witwensiegel der Pfalzgräfin Adelheid, der Gemahlin Rapotos II. von Ortenburg; auch die sichtbaren Wurzeln stimmen überein¹⁴⁴). Quellenmäßig ist eine Beziehung dieser Pfalzgräfin mit dem Kloster Göss nicht zu belegen¹⁴⁵) (Abb. 24).

Im dritten Medaillon ziehen die hl. Drei Könige in der Reihenfolge ihres Alters heran (Abb. 23). Diese Differenzierung findet sich nach Kehrler zum ersten Mal auf einem Türsturzrelief von S. Marco in Venedig, ferner auf eine karolingischen Buchdeckel (Paris, B. N., Nr. 276) um 900 und auf einem ähnlichen Exemplar der Bayer. Staatsbibliothek in München¹⁴⁶). Die drei Gestalten erscheinen in strenger Ordnung hintereinander. Der erste König, Balthasar, beugt leicht das Knie. Das Beugemotiv tritt in der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts auf. Es findet sich in einem Breviarium aus Aldersbach (München, Staatsbibl., Clm. 163b), in einem Evangeliar aus Salzburg (München, Staatsbibl., Clm. 15903) und bleibt auch in der 2. Jahrhundertshälfte in der Buchmalerei geläufig.

Die Kleidung der Könige, ein langes Untergewand mit weitem Mantel darüber, tritt schon vereinzelt im 12. Jahrhundert auf, so in einem sächsischen Evangeliar aus Hardehausen (Kassel, Landesbibl., HS theol. 59), um 1190 entstanden¹⁴⁷). Die sehr summarisch wiedergegebene Kleidung gibt keinen sicheren Anhaltspunkt für eine genaue kostümgeschichtliche Einordnung. Die Mantelform ohne Schnur kommt nach den Darlegungen Ritgens sowohl in den 40er Jahren des 12. Jahrhunderts als auch gegen Ende des 13. vor¹⁴⁸). Die Könige tragen lilien geschmückte Reifenkronen, die schon in ottonischer Zeit aufkamen und in ihrer Grundform lange bestehen blieben¹⁴⁹).

Auffallend ist bei der Darstellung der Könige der eigentümlich labile, tänzelnde Stand auf kleinen Füßen. Die Figuren scheinen frei im Raum zu schweben, zumal eine Standfläche nicht vorhanden ist. Eine analoge Darstellung findet sich, jedoch seitenverkehrt, im Evangeliar aus St. Peter in Karlsruhe.

Zwei Weihrauchfässer schwingende Engel schweben zu beiden Seiden des Mittelbildes. Ihnen entsprechen im unteren Teil des Antependiums die Stifterin des Klosters Adula und die Stifterin des Ornats Kunigunde. Adula kniet vor einem Kirchemodell. Diese Szene war in der Klostertradition sehr geläufig, denn alle Siegel des Stifts zeigen kniende Stifterinnen, ein Kirchemodell in den Händen haltend¹⁵⁰). Die entsprechende Darstellung des Antependiums weicht jedoch im Formalen von diesen Siegelbildern ab. Die Stifterin trägt einen Nimbus; sie wurde also im Stift als Heilige verehrt. Über die Anfänge dieses Kults ist nichts bekannt, auch wurde Adula nie kanonisiert. Gegenüber kniet Kunigunde, die Stifterin des Ornats. Hier fällt der quadratische Nimbus, der den Kopf der Äbtissin umgibt, auf¹⁵¹)! Nach Wilpert ist diese Form des Nimbus das Zeichen für eine Portraitdarstellung eines noch lebenden Menschen¹⁵²). Diese Besonderheit wurde aus der ägyptischen Kunst übernommen und blieb besonders in Italien bis zum 13. Jahrhundert geläufig. Innerhalb der im Rahmen dieser Arbeit gesteckten räumlichen und zeitlichen Grenzen konnten keine analogen Beispiele gefunden werden. Hirsch und Hirschkuh zu Füßen der Kunigunde sind als eine Allusion auf die Klosterfrauen anzusehen, die von bösen Mächten, dem Centaur, angegriffen werden.

Die Halbkreise am oberen und unteren Rand des Antependiums füllen Tierdarstellungen. Vorbilder für diese gegenständlichen Tiere sind auf spätantiken und frühchristlichen Stoffen zu finden. Pollak sieht in der Kronenform des Baumes links unten eine Anspielung auf Maria¹⁵³). Dieses Motiv ist jedoch schon sehr lange gebräuchlich, ohne Anspruch auf eine bedeutungsmäßige Hinterlegung zu erheben (Abb. 26 und 27).

Wie schon angedeutet und im Anhang näher ausgeführt, besteht eine große Differenz zwischen der Vorzeichnung und der darüberliegenden Stickerei. In großzügiger und lapidarer Weise wurde die Vorzeichnung auf dem Leinwandgrund festgelegt. Die Stickerei folgt dieser nur ängstlich und fast laienhaft. Sie folgt bei den großen Unrissen genau den vorgezeichneten Konturen, kleine, den Gesamteindruck jedoch wesentlich bestimmende Details, wie Faltenwiedergaben usw., werden überstickt. Aus diesen Abweichungen ist zu schließen, daß Vorzeichnung und Ausführung in zwei verschiedenen Händen gelegen haben müssen. Aus den Inschriften auf Pluviale, Antependium und Dalmatik wird ersichtlich, daß wahrscheinlich die Stiftsdamen unter der Leitung der Äbtissin Kunigunde die Stickerei in Göss ausgeführt haben. Besonders die ohne Vorzeichnung eingestickte Inschrift der Dalmatik läßt dies ziemlich sicher erscheinen.

Stilistisch und ikonographisch weist die Vorzeichnung in den salzburgischen Kunstkreis. Leider können direkte Vorbilder nicht angegeben werden. Die Gewandbehandlung fällt für einen stilistischen Vergleich nicht ins Gewicht, da die Faltengebung sehr summarisch überstickt wurde und an den freiliegenden Stellen nicht mehr deutlich ist. Der Gesichtsschnitt bietet jedoch gute Vergleichsmöglichkeiten. Die Physiognomien zeigen die für Salzburg typischen Eigenheiten: große, mandelförmige Augen, eine lange, im Profil leicht gebogene Nase und einen kleinen Mund. Auf die ikonographischen Übereinstimmungen haben wir bereits bei den Einzelbesprechungen hingewiesen. Besonders ergiebig ist ein Vergleich mit dem Evangeliar aus St. Peter und dem der Ehrentrud. Eine Lokalisierung in den Salzburger Bereich unterstreicht das mit seinen Füßchen spielende Christkind, das sowohl in einer Melker Handschrift, wie auch im Seitenstettener Missale¹⁵⁴⁾ und einem Psalterium in Wilhering vorkommt. Alle drei sind Beispiele einer niederösterreichischen, Salzburg nahestehenden Gruppe.

Als Entstehungszeit des Gösser Ornats wird in der Literatur das 2. Viertel des 13. Jahrhunderts angenommen. Die Stifterin Kunigunde leitete das Kloster von 1239 bis 1269. Im Hinblick auf die teilweise sehr altertümlichen Dekorationsformen glaubte man auf eine Entstehung in die ersten Amtsjahre der Äbtissin schließen zu können.

Wie oben ausgeführt, haben sehr viele der szenischen Darstellungen ihre Entsprechung in der Salzburger Buchmalerei um 1190. Neben diesen Einzelheiten, die auf einen altertümlichen Meister schließen lassen, und neben einer strengen, auf byzantinische Vorbilder zurückgehenden Gesamtauffassung des Ganzen, finden sich jedoch auch Merkmale, die eine spätere Datierung wahrscheinlich machen. Die Kostümgeschichte gibt hier Hinweise. Es treten Gewandformen auf, die in das 3. Viertel des 13. Jahrhunderts weisen. Die beiden Rauchfässer schwingenden Engel auf dem Antependium tragen kein Palium, sondern den sog. kurzen Mantel, eine modische Form des Übergewandes, die nach Ritzen zum ersten Male bei den törichten Jungfrauen am nördlichen Seitenportal des Straßburger Münsters in der Kathedralskulptur auftritt¹⁵⁵⁾. Auch die Apostel Thomas und Bartholomäus auf der Vorderseite der Kasel sind in einen solchen Mantel gehüllt, den sie in der Art eines Hymations halten. Der durch seine Tracht besonders hervorgehobene Engel auf der Kaselrückseite trägt einen sog. Knopfmantel, eine modische Eigenheit, die auch beim Verkündigungengel des Reimser Josephmeisters anzutreffen ist¹⁵⁶⁾.

Die farbige Musterung des Grundes weist ebenfalls auf eine spätere Entstehungs-

zeit hin, ferner die Differenzierung in der Zeichnung der beiden Gewandhälften des Pluviales. Wir erwähnten bereits, daß die Mode des Mi-Parti erstmals im Psalter aus Würzburg als neue Kleidertracht der höfischen Sphäre greifbar ist, die bis in die 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts andauert, wie die Minnesängerdarstellungen zeigen.

Werden diese Ergebnisse zusammengefaßt, so wird deutlich: Die einzelnen Stücke des Gösser Ornats wurden nach altertümlichen Vorlagen des ausgehenden 12. Jahrhunderts, die dem künstlerischen Umkreis der Salzburger Buchmalerei angehörten, gezeichnet und von den Kanonissinnen des Stiftes gestickt. Aufgrund der heraldischen Dekoration und der Farbaufteilung des Grundes in breite, parallellaufende Streifen, sowie aufgrund der Wiedergabe modischer Einzelheiten in der Tracht einiger Propheten und Engel, muß eine zeitliche Entstehung gegen Ende der Amtszeit der Äbtissin Kunigunde angenommen werden. Darüber hinaus ist es möglich, daß der Ornat in seiner Gesamtheit bei ihrem Tode 1269 noch nicht vollendet war. Für eine längere Arbeitsdauer spricht die veränderte Auffassung der Tiere auf Dalmatik und Tunicella.

DIE GEWÄNDER AUS ST. BLASIEN

Die drei im folgenden zu besprechenden Gewänder stammen aus der Benediktinerabtei St. Blasien im Schwarzwald. Im Zuge der Säkularisation gelangten sie nach St. Paul im Lavanttal. Obgleich die eine Kasel zeitlich vor dem Pluviale und einer zweiten Kasel (heute Wien, Mus. f. angewandte Kunst) entstanden ist, bilden sie doch zusammen einen einheitlichen Komplex, der eine gemeinsame Behandlung rechtfertigt. Sie führen in eine ganz andere Kunstlandschaft und sind kennzeichnend für die oberrheinische Kunst des 13. Jahrhunderts, darüber hinaus in besonderem Maße für die Benediktinerkunst. Hier soll das Gewand nicht nur Schmuck sein und auf den großen Heilsplan hinweisen, wie wir es beim Gösser Ornat gesehen haben, sondern die Darstellung der Viten Lokalheiliger steht im Mittelpunkt des Bildprogramms. Szenen aus dem Leben Christi und der Apokalypse kommen zwar noch vor, haben aber ihre dominierende Stellung verloren.

Hatte die Stickerei im frühen Mittelalter überwiegend symbolischen Charakter, so gewinnt sie im 13. und 14. Jahrhundert an lehrhafter Bedeutung. Heiligenlegenden stehen nun neben typologischen Darstellungen und Szenen aus dem Leben Christi. Es ist nicht zufällig, daß sich Gewänder mit einem solchen Bildschmuck in einem Benediktinerkloster erhalten haben und vermutlich auch dort entstanden sind. Denn von diesem Orden scheint die bildliche Darstellung besonders gepflegt worden zu sein. Cornell¹⁵⁷⁾ hat die Entstehung der Biblia pauperum in bayerischen Benediktinerklöstern nachgewiesen.

Die drei Gewänder gehören zu den frühest erhaltenen sog. Nadelmalereien. Bossert¹⁵⁸⁾ nennt die Kasel mit den typologischen Bildern das früheste Beispiel überhaupt. Durch wiederholte Brände ist der Archivbestand des Klosters nur lückenhaft auf uns gekommen; erstmals erwähnt Gerbert¹⁵⁹⁾ den Ornat, von dem er eine genaue Beschreibung der einzelnen Szenen und auch Abbildungen gibt. Ein Vergleich dieser frühen Stiche mit dem heutigen Erhaltungszustand zeigt, daß die groben Verkürzungen erst nach dem Jahre 1776 vorgenommen worden sind. Eine eingehende Behandlung haben die Gewänder durch Heider¹⁶⁰⁾ erfahren, der - stark auf Gerbert fußend - die einzelnen Stücke beschrieb und die heute zum Teil unlesbar gewordenen Inschriften aufzeichnete. Die von Heider angenommene Datierung wurde von Lind¹⁶¹⁾, Kraus¹⁶²⁾ und Braun¹⁶³⁾ übernommen.

Die Kasel (Abb. 28 - 31) ist völlig mit Quadraten bedeckt, die sich gleichmäßig über den Grund verteilen. Dieses Schema der schlichten rechteckigen oder quadratischen Rahmung, das für die Buchmalerei das gegebene Format war, ist auch in der Wandmalerei und der Emailkunst lange Zeit gültig gewesen. Ebenso ist der ständige Farbwechsel des Hintergrundes aus der Buchmalerei übernommen worden. In den so gebildeten 38 Feldern sind acht Szenen aus dem Neuen Testament dargestellt, die in typologischem Zusammenhang mit 13 Szenen des Alten Testaments stehen. Ferner sind in vier Kompartimenten acht Propheten zu sehen, während die übrigen Ordensheilige und dekorative Muster füllen. Die Gegenüberstellung von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament ist so alt wie die Bibel selbst. Im Evangelium des Lukas (24, 44) sagt Christus: "Es muß alles erfüllet werden, was von mir geschrieben ist in den Gesetzen Mosis, in den Propheten und in den Psalmen". Origenes und Augustinus haben nach Cornell die bedeutendste Rolle in der Entwicklung gespielt¹⁶⁴). In der Frühzeit der Typologie waren die Vergleiche keinem festen Schema unterworfen. Die ersten erhaltenen Beispiele finden sich auf der Lisauothek in Brescia (Mus. Auriniano), sowie auf der Türe von Sta. Sabina in Rom¹⁶⁵). Nach einem Zwischenraum von mehreren Jahrhunderten treten typologische Folgen erst wieder zu Beginn des 12. Jahrhunderts auf und nehmen dann an Häufigkeit zu. Miniaturen dieses Inhalts finden sich in dem sog. Wyscherater Codex in Prag¹⁶⁶), der Beziehungen zur Regensburger Buchmalerei aufweist. Auch auf Schmelzarbeiten sind solche Darstellungen häufig, z. B. auf dem Tragaltar des Eilbertus (Mönchen-Gladbach, ehem. Stiftskirche) aus dem Jahre 1130¹⁶⁷). Nach Mâle¹⁶⁸) hat Suger von St. Denis im französischen Raum der Typologie zu neuer Blüte verholfen, die ihren Höhepunkt in der Glasfensterwerkstatt von St. Denis um 1140 erlebt.

Die einzelnen Szenen stehen in typologischem Zusammenhang, der sich jedoch häufig wandelt. So findet sich z. B. die Begebenheit: Elisa erweckt den Sohn der Witwe, in den Glasfenstern im Chor der Kathedrale von Canterbury der Kreuzabnahme gegenübergestellt, in der Figurae Bibliorum (Cambridge, Eton Coll.)¹⁶⁹) dagegen zusammen mit der Ehernen Schlange als Hinweis auf die Kreuzigung, in dem Missale aus Hildesheim in Verbindung mit den drei Frauen am Grabe¹⁷⁰). Ende des 12. Jahrhunderts dringen mit dem Klosterneuburger Altar französische Ideen ein, die die Typologie des süddeutschen Raumes befruchten¹⁷¹). Doch ist zu diesem Zeitpunkt bereits eine einheimische Tradition vorhanden, die Cornell in vier Beispielen nachgewiesen hat¹⁷²), und zwar im Wyscherater Codex, in nur durch Beschreibung bekannten Fresken und Teppichen von SS. Ulrich und Afra in Augsburg, in heute nicht mehr vorhandenen Wandmalereien in St. Emmeran in Regensburg und im Lob des Kreuzes, einer Prüfeninger Handschrift

(München, Staatsbibl., CLm. 14159).

Alle diese Beispiele weichen voneinander ab und auch bei den von Cornell angeführten Reihen des 13. Jahrhunderts lassen sich nur bei wenigen Szenen Übereinstimmungen erkennen. Leider ist die Zahl der im deutschsprachigen Raum erhaltenen Beispiele sehr gering. Cornell nennt die Gewölbefresken von Maria Lyskirchen in Köln, die Glasfenster der ehem. Stiftskirche in Mönchen-Gladbach, die Wandmalereien im Kloster Gröningen und in der Buchmalerei eine Handschrift in Wolfenbüttel (Clm. Helmstedt 568) sowie ein Missale in Halberstadt (Domgymnasialbibl. 114). In St. Maria Lyskirchen stimmt nur die Verkündigungsszene mit ihren zugeordneten Darstellungen des Alten Testaments mit dem entsprechenden Bild der Kasel aus St. Blasien überein, in den Codices in Wolfenbüttel und Halberstadt nur die Kreuzigung in ihrer Gegenüberstellung mit dem Opfer Isaaks. Erst mit dem Aufkommen der *Biblia pauperum* um 1300 werden die typologischen Reihen auf wenige Varianten beschränkt¹⁷³).

In der Bilderfolge der Kasel aus St. Blasien haben wir ein weiteres frühes Beispiel typologischer Gegenüberstellungen, die noch keine Abhängigkeit von einer der späteren Variationsmöglichkeiten verraten. In den acht oberen Feldern der hinteren Mittelpartie sind von links nach rechts und von oben nach unten Verkündigung (I)¹⁷⁴, Geburt (II), Anbetung (III), Taufe (IV), Christus als Weltenrichter (VIII), Gefangennahme (V), Geißelung (VI) und Kreuzigung (VII) dargestellt. An diese neutestamentarischen Szenen schließen sich acht Propheten, die das Heilsgeschehen vorausgesagt haben, an: David - Salomon (IX), Jesaias - Jeremias (X), Ezechiel - Daniel (XI), Hiob - Balaam (XII).

In sinngemäßer Weiterführung des typologischen Programms erscheinen darunter und auf der rechten Seite des Maßgewandes die Antotypen zu den Begebenheiten des Neuen Testaments: die Verkündigung Samsons (XIII) und die Verkündigung Isaaks (XIV). Seit dem Klosterneuburger Altar und den Wandgemälden von St. Emmeran treten diese Szenen häufig als alttestamentarisches Vorbild zur Verkündigung Christi auf¹⁷⁵). Das Opfer der beiden Hohenpriester Melchisedek und Aaron (XXI) wurde anscheinend nur sehr selten in einer Szene dargestellt, denn weitere Beispiele konnten nicht gefunden werden. Das Opfer Melchisedeks kann sich sowohl auf die Kreuzigung als auch auf die Anbetung der Könige beziehen. Auf dem Tragaltar des Eilbertus finden wir es in Antithese zum Opfertod Christi, auf dem Klosterneuburger Altar zur Anbetung der Könige. Im Falle unserer Kasel wird es sich ebenfalls um den Antotyp zur Anbetung handeln. Es folgen: Reinigung des Neamann (XVI) - Taufe Christi; der Stab Aarons (XV) - Geburt Christi; Samuel erschlägt Agag (XIX), für diese Szene konnte keine ent-

sprechende im Neuen Testament gefunden werden; die Opferung Isaaks (XVIII), Moses mit der Eherne Schlange und Elisäus erweckt den Knaben (XXII), die Erschaffung Evas (XXIV), beziehen sich auf die Kreuzigung. Die Szene mit Josua und Judas (XX) konnte nicht geklärt werden, da die Begebenheit nicht näher gekennzeichnet ist und der Name Judas im Alten Testament sehr häufig vorkommt.

Der Bildaufbau der einzelnen Szenen ist sehr einfach. Ein Tiefenraum ist nicht angegeben, alle handelnden Personen stehen in der gleichen Bildebene und die umgebende Szenerie ist auf ein Minimum beschränkt. Der gleiche Typus für Innenraum, Landschaft oder Außenarchitektur kommt ohne Variationen immer wieder vor, und auch in der Bewegung der Menschen ist dieser Schematismus zu beobachten. Die Körperumrisse sind mit wenigen kräftigen Strichen gezeichnet. Alle Gesichter zeigen den gleichen, etwas derben und großflächigen Ausdruck. Die Augen sind mandelförmig, die Nase ist lang und leicht gekrümmt, die untere Gesichtspartie durch einen breiten Unterkiefer und ein volles Kinn sehr betont. Der seelische Ausdruck wird allein durch die Gebärdensprache vermittelt. Das Haar bildet eine einheitliche Masse, die nur durch schematische Binnenzeichnung etwas gegliedert ist.

Auffallend ist das Zusammentreffen altertümlicher und sehr moderner Formen. Zieht man zum Vergleich die Buchmalerei dieser Landschaft heran, so lassen sich hier die gleichen Merkmale feststellen. Nach Swarzenski¹⁷⁶⁾ scheint die künstlerische Produktion am Oberrhein in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts äußerst arm gewesen zu sein. Alte Formen wurden immer wieder übernommen. Die Form des Bettes z. B., auf dem Bild der Geburt Christi, findet sich in allen Einzelheiten ganz ähnlich schon in einem Passionale der Hirsauer Schule aus dem 2. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts¹⁷⁷⁾. Im gleichen Codex ist auch eine Kronenform zu sehen, die der von den hl. Drei Königen entspricht.

Aufgrund dieser alten Formelemente wurde die Kasel häufig zeitlich zu früh angesetzt. Die Datierung schwankt zwischen dem 2. Viertel des 12. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende¹⁷⁸⁾. Da archivalische Nachrichten über die drei Gewänder aus St. Blasien vollständig fehlen, muß der Stilvergleich helfend eingreifen. Flächenaufteilung und Bildkomposition sind schon im 12. Jahrhundert zu belegen. Sie reichen nicht für eine Datierung im 12. Jahrhundert aus. In der Buchmalerei wurden alte Vorlagen immer weiter benutzt, diese dienten auch als Vorlage für Stickereien. Nur ganz vereinzelt finden dabei neue Formen Eingang in den alten Motivschatz, die eine Einordnung ermöglichen. Eine solche bietet uns die Kreuzigung (VIII). Christus hängt mit stark nach links durchge-

schwungenem Körper an einem Astkreuz. Das Haupt ist tief zur linken Seite geneigt, die Modellierung des Oberkörpers durch die kräftige Zeichnung von Bauchmuskel und Rippenbögen besonders hervorgehoben. Unter dem Kreuz stehen Maria und Johannes in schmerzhafter Gebärde. Bei diesem Bild wird das Nebeneinander alter und neuer Formen besonders deutlich. Maria ist noch mit der altertümlichen Tracht eines kaselähnlichen Übergewandes bekleidet. Christus trägt keine Krone; es ist noch der alte Vier-Nageltypus, sein Körper zeigt jedoch schon die starke Schwingung des 13. Jahrhunderts.

Einen weiteren Hinweis auf eine Entstehung zu Beginn des 13. Jahrhunderts gibt die Form des Gewandes der hl. Regula (XXIX), an dem der Ärmel besonders auffällt. Dieser beginnt unterhalb der Schulter verhältnismäßig eng, nimmt aber in Höhe des Ellbogens so an Weite zu, daß der untere Zipfel den Boden berührt. Dieses modische Detail ist in verschiedenen Varianten seit dem 2. Viertel des 13. Jahrhunderts nachweisbar. Ende des 12. Jahrhunderts ist die Form eine ganz andere, wie die Miniaturen des Landgrafenpsalters (Stuttgart, Landesbibl.) und des Hortus deliciarum zeigen¹⁸⁰). Eine Form, die der des Gewandes der hl. Regula entspricht, erhalten die Ärmel zu Beginn des 13. Jahrhunderts, wie einige Beispiele aus der Eneit-Handschrift und der Codex des Wernherr von Tegernsee - beide in Berlin - aus der gleichen Zeit lehren¹⁸¹).

Daß die Kasel für das Benediktinerstift St. Blasien gearbeitet wurde, beweisen die vorkommenen Klosterpatrone, die Hl. Blasius und Vincentius (XXVI, XXVII), sowie der Gründer des Klosters, Kaiser Otto I. (XXXV). Über den Entstehungsort lassen sich keine sicheren Angaben machen, doch die Vermutung liegt nahe, daß die Stickerei im Stift selbst angefertigt wurde. Stilistisch und typenmäßig läßt sich die Kasel in den oberrheinischen Bereich einordnen. Das beweist ein Vergleich mit einem Psalterium in Freiburg (Univ. Bibl., HS 24) (Abb. 32-34), das in die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert wird¹⁸²). Die Kreuzigung (VII) soll zu diesem Vergleich herangezogen werden. Rein äußerlich besteht ein Zusammenhang, da beide - Psalter und Kasel - eine ähnliche Flächenaufteilung zeigen. Ebenso wechselt die Farbe des Hintergrundes. Der Corpus Christi stimmt in seiner Gesamtkonzeption fast wörtlich überein. Auch im Psalter sehen wir den stark nach links ausgeschwungenen Körper mit der betonten Muskulatur, eine ähnliche Drapierung des Lendentuchs, die Sichtbarmachung eines Teils des Kreuzestammes in Taillenhöhe und den Vier-Nageltypus. Auch andere Details lassen sich vergleichen, so die eigenartige Helmform des Häschers der Gefangennahme (V) mit der Kopfbedeckung eines Hirten der Verkündigung im Psalter.

Neben diesen äußerlichen Übereinstimmungen finden sich auch Analogien in der

Faltengebung und der Beziehung zwischen Körper und Gewand. Natürlich sind diese Feinheiten bei der Stickerei - durch die Technik des Stiches bedingt - etwas gröber. Zieht man dies jedoch ab, so werden große Übereinstimmungen deutlich. Die eigentümlich spitzwinkligen Falten finden sich sowohl auf dem Lendentuch der Kreuzigung des Codex als auch auf den Gewändern von Maria und Johannes (VII). Der Stoff fällt schwer am Körper herab, bildet tiefe Falten, dort wo er gerafft wird. Wo das Gewand auf den Füßen aufstößt, entstehen dicke Wülste. Es lassen sich die betreffenden Partien bei der trauernden Maria der Kreuzigung des Psalters sehr gut mit denen des Christus der Gefangennahme (V) vergleichen.

Auch die Haarbehandlung ist sehr ähnlich. Das Haar ist perückenartig in seiner Gesamtmasse dargestellt und nur mit wenigen Strichen ist eine Binnenzeichnung angedeutet. Bei der Umsetzung dieses Prinzips in die Stickerei sind die feineren Farbnuancierungen fortgelassen worden. Durch den Ausfall des Konturstriches an einzelnen Stellen wird die Darstellung großflächiger und die Raffung unmotiviert, so z. B. bei der mittleren Gewandpartie des Königs Caspar auf der Anbetung (III).

Große Übereinstimmung läßt sich auch in dem Verhältnis der Figuren zum Raum feststellen. Bei beiden - Kasel und Psalter - fällt eine in der Zeit ungewöhnlich abstrakte Raumauffassung auf. Standflächen und Hintergrunddetails fehlen, und nur die notwendigsten Requisiten sind angegeben. Eine vollständige Angleichung innerhalb der szenischen Wiedergabe der einzelnen Bilder ist jedoch nicht vorhanden, aber trotzdem ist die Annäherung im einzelnen so stark, daß man auf einen gemeinsamen Kunstkreis schließen kann.

Neben dieser lokalen Einordnung bietet dieser Vergleich auch ein Hilfsmittel zur zeitlichen Festlegung der Kasel. Die starke stilistische Übereinstimmung kann nur mit einer zeitlichen zusammengehen, also auch ein Beweis für die Entstehung nach 1200. Aufgrund des modischen Ärmeldetails kann die Entstehung im 1. Viertel des 13. Jahrhunderts angenommen werden.

Die beiden anderen aus St. Blasien stammenden Gewänder (Pluviale (Abb. 35-37) und Kasel II (Abb. 38-41) - sind ungefähr 40 Jahre später, jedoch in dem gleichen Kunstkreis wie Kasel I entstanden. Sie stimmen stilistisch und technisch so stark überein, daß eine zeitliche Differenzierung nicht möglich ist. Nur in einem äußerlichen Punkt, und zwar der Flächenaufteilung, unterscheiden sich die beiden Stücke. Das Pluviale hat die Szenen in Kreisen angeordnet, die in ihren Rahmungen die erklärenden Worte tragen. Ganz ähnlich

ist ein Pluviale in Ascoli Piceno (Dommus.) angelegt, ein Geschenk Papst Nikolaus IV. Nach Braun soll es jedoch bereits auf Bestellung Nikolaus III. (gest. 1280) von einem französischen Künstler angefertigt worden sein¹⁸³). Das Stück hat heute seine ursprüngliche Glockenform verloren. Auch hier sind die einzelnen Szenen von Kreisen umgeben und die Zwischenräume mit vegetabilischen Ornamenten gefüllt. In diese Reihe der Darstellungen gehört auch noch das Pluviale aus Hildesheim (London, Victoria & Albert-Mus.)¹⁸⁴). Hier hängen jedoch die einzelnen Kreise zusammen und werden aus allipsenförmigen Blättern gebildet. Diese Grundeinteilung eines gestickten Gewandes in Kreise ist von gewebten Textilien übernommen, sie findet sich schon auf der Kasel Heinrichs II. im Bamberger Domschatz. Dort sind die charakteristischen Verbindungsschlingen zwischen den einzelnen Kreisen noch vorhanden¹⁸⁵).

Kasel II folgt in der äußeren Form der früher entstandenen; quadratische Rahmen, hier mit vegetabilischen Mustern, begrenzen die einzelnen Szenen. Diese, bei den drei Mänteln vorkommende Rahmung der Bildfelder mit Vierecken oder Kreisen, muß in dieser Zeit üblich gewesen sein, denn das Wort "compasus" oder "compaxus" - nach Braun ein rundes, viereckiges oder vierpaßförmiges Feld¹⁸⁶) - kommt in den frühen Schatzverzeichnissen sehr häufig vor. Bei dem bekanntgewordenen Material sind die Gewänder aus St. Blasien die frühesten Beispiele mit diesem Dekorationsprinzip.

Beide Stücke zeigen als Schmuck Szenen aus dem Leben der Klosterpatrone: Blasius, Vincentius und Nikolaus. Dazu kommen auf der Kasel zehn Szenen aus dem Leben Jesu und Medaillons mit Bildern der Evangelisten und Kirchenväter auf dem Mittelstab. Das Hauptgewicht der Darstellung liegt auf der Erzählung von Wundertaten der Heiligen. Die organische Gliederung und Aufteilung der einzelnen Szenen auf der gegebenen Fläche hat sich weitgehend gestrafft; die einzelnen Themenkreise sind klar voneinander geschieden. Ein breiter ornamentaler Mittelstreifen trennt beim Pluviale die beiden Darstellungsgruppen aus dem Leben der Heiligen Blasius und Vincentius. Auf der Kasel ist Christus mit den Propheten und Aposteln auf dem Mittelstab dargestellt, und die Mitte begleitend eine Folge von Szenen aus dem Leben Christi. Hier wäre zu bemerken, daß die Auferstehung vor der Vorhölle erscheint, eine Besonderheit, die auch auf dem Antependium aus Salzburg vorkommt. Die übrigen Quadrate sind bis auf ganz wenige Segmente mit Szenen aus dem Leben des hl. Nikolaus gefüllt. Heider hat darauf hingewiesen, daß die hier wiedergegebenen Szenen nur teilweise auf die Legenda aurea zurückgehen, dagegen vollständig mit der Heiligengeschichte eines Kalendariums, das sich in Wien (Nat. Bibl.) befindet, übereinstimmen¹⁸⁷).

Die Verehrung des hl. Nikolaus beginnt im Osten schon im 6. Jahrhundert. In Italien und Südfrankreich ist sie im 9. Jahrhundert nachweisbar; um das Jahr 1000 gelangt sie nach Deutschland. Durch Otto d. Gr. wurde die Verehrung des Heiligen sehr gefördert¹⁸⁸⁾. Einige, auf der Kasel vorkommende Szenen sind in der deutschen Kunst äußerst selten, so die Dianageschichte. U. W. ist diese Szene auf deutschem Boden zum ersten Mal auf der Kasel aus St. Blasien dargestellt. Auch die Schändung des Nikolaus-Standbildes durch einen Juden, in der griechischen Urfassung ist es ein Vandale, ist in der abendländischen Kunst selten zu finden. Soweit ersichtlich, kommt sie nur auf den Glasfenstern der Kathedrale von Bourges und auf einer Mosaik-Ikone in Burscheid (Pfarrkirche) vor¹⁸⁹⁾.

Die Datierung von Kasel II schwankt zwischen Anfang und Mitte des 13. Jahrhunderts. Wir möchten uns der von Bossert, allerdings ohne Analyse, vertretenen zeitlichen Einordnung nach der Jahrhundertmitte anschließen¹⁹⁰⁾. Zwar sind auch hier die Stiltendenzen des 12. Jahrhunderts noch stark vertreten, doch muß wiederum in Betracht gezogen werden, daß am eigentlichen Oberrhein die künstlerische Produktion auf dem Gebiet der Buchmalerei, die ja in unserem Fall als Vorlage diente, in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich äußerst arm war, und es in dieser Gegend an scharf umrissenen Lokalschulen fehlte, die neue Formen hervorbrachten. Als landschaftlich und zeitlich eng verwandt kann die Weltchronik des Rudolf von Ems (München, Staatsbibl., Cgm. 6404) herangezogen werden. Nach Stange "vertritt dieser Codex gegenüber Werken aus dem 2. Viertel des 13m Jahrhunderts z. B. die in Straßburg geschriebenen Parzival- und Tristan-Handschriften (München) eine abstrakte Formgestaltung"¹⁹¹⁾. Diese Abstraktion ist auch in der Stickei der Kasel und des Pluvials zu beobachten. Die Formbewegung ist knapp und starr. Mit wenigen harten Strichen sind die notwendigsten Linien angedeutet. Die Figuren sind in der Fläche aufgereiht und der Bühnenraum nur sehr schmal. Ihre Bewegungen sind schematisch und marionettenhaft. Jedes wirkliche Leben ist auf eine starre Formel gebracht, die sich mit geringen Variationen wiederholt. Diese betonte Starrheit kommt auch in der Faltengebung zum Ausdruck. Die Falten umspielen nicht weich den Körper und tragen damit zur Modellierung bei, sondern sind nur mit harten Strichen angegeben. Auch der Gesichtsausdruck ist bei allen Personen gleich. Eine seelische Erregung wird nur durch formale Gestik zur Aussage gebracht.

Alle diese Eigenschaften sind nach Stange kennzeichnend für den Augenblick größter Erstarrung innerhalb der Buchmalerei, die sich im 3. Viertel des 13. Jahrhunderts zeigt¹⁹²⁾. Doch scheint diese Entwicklung nicht auf die Buch-

malerei beschränkt geblieben zu sein, sondern findet in der Stickerei eine Entsprechung. Neben diesen stilistischen Übereinstimmungen mit Werken des 3. Viertels des 13. Jahrhunderts weisen auch einige kostümliche Besonderheiten auf eine Entstehung in diese Zeit. Auf der Darstellung der Rückkehr des geraubten Sohnes trägt die Mutter des Kindes ein sehr niedriges Chapel, das die runde Kopfform sichtbar läßt. Diese Form tritt in Frankreich zu Beginn des Jahrhunderts auf, findet aber erst spät Eingang in den deutschen Raum. Bei den weiblichen Stifterfiguren im Naumburger Dom ist noch die alte Form des Chapels in der hohen Art zu sehen. Ebenso gibt die Form des Frauenmantels auf dem gleichen Bild und der im Sinne des Mi-Parti zweifarbig geteilte Kittel des Schergen auf dem Pluviale (XXII) einen Hinweis auf diese späte Entstehung.

DAS ANTEPENDIUM AUS DEM BAMBERGER DOM

Innerhalb der bisher aufgezeigten Entwicklung der Stickerei nimmt das aus dem Bamberger Dom stammende Antependium (München, Nat. Mus.) (Abb. 42) eine besondere Stellung ein. Die szenischen Darstellungen auf den einzelnen Stücken des Gösser Ornats zeichnen sich durch eine sehr strenge und einfache Komposition aus, in der etwas von der heraldischen Auffassung des übrigen Schmuckes zu spüren ist. Auf den beiden zuletzt entstandenen Gewändern aus St. Blasien - Pluviale und Kasel II - tritt uns dann eine breit erzählende Wiedergabe entgegen, die trotz aller Schematisierung und Abstraktion in der Gesamtdarstellung vorherrscht.

Das Bamberger Antependium bildet gewissermaßen eine Synthese beider Prinzipien. Zunächst fällt auf, daß ein zusammenhängendes Geschehen in vier Medaillons getrennt dargestellt ist. Die Muttergottes thront im ersten Bildfeld von rechts. Das auf ihren Knien stehende Kind wendet sich segnend den Königen zu, die in den drei übrigen Medaillons auf ihren Pferden heranreiten. Der mittlere König weist auf den Stern. Es ist hier also primär die Reise der drei Magier nach Bethlehem dargestellt, hinter der die Anbetung zurücktritt. Jede Gestalt ist für sich in einen Rahmen hineinkomponiert und stellt in ihrer Ausgewogenheit von Reiter, Pferd und umgebendem Rosengerank ein Bild im Bilde dar. Ebenso ist die thronende Maria in ihrer Geschlossenheit als eine Einzelfigur zu betrachten, die in dieser Form isoliert bestehen könnte. Ein Zusammenhalt zwischen den einzelnen Figuren und den Medaillons wird durch ganz zart angedeutete Bewegungen und durch Farbkontrastierung erreicht. Das Pferd des letzten Königs überschneidet mit seinem rechten Vorderhuf den Rahmen des Medaillons und stellt durch diese Durchbrechung der starren Grenze die Verbindung zu dem mittleren Reiter her. Dieser leitet sie durch seine nach vorn auf den Stern gerichtete Handbewegung auf den ersten König weiter, der sie, zurückgewendet, aufnimmt und auf das ihm zugewendete Kind überträgt. Die Madonna bildet den Ruhepunkt, an dem sich diese Wellenbewegung bricht und rückläufig weitergeleitet wird. Farblich bietet sowohl das Abheben der Medaillons von dem elfenbeinfarbigem Grund als auch die einheitliche Farbgebung der Gewänder einen starken Zusammenhalt.

Die Gesamtkomposition erweckt den Eindruck großer Ruhe und Geschlossenheit. Das stärkste Mittel dazu liefert die Zeichnung, die in klaren und einfachen Linien den gegebenen Konturen folgt und durch ihre Schlichtheit die monu-

mentale Auffassung der Stickerei betont. Die Figuren sind sehr blockhaft dargestellt und noch ganz aus der Gebärde heraus empfunden, Besonders deutlich wird dies bei den hl. Drei Königen, die alle mit ihrem Oberkörper parallel zur Bildebene gedreht sind, und deren Bewegungen nur ganz geringfügig differenziert sind. Diese sehr streng und einheitlich empfundenen Gestalten werden von den weiten Gewändern in einer Art umgeben, in der sowohl das Formengut des 3. Viertels des 13. Jahrhunderts als auch die um 1300 einsetzenden Tendenzen einer neuen Oberflächenbehandlung sichtbar werden. In den spitzigen und harten Falten, wie sie an den Mänteln der beiden ersten Könige sowie des David vorkommen, ist dieses Element des 13. Jahrhunderts zu sehen, während in den Gewändern der Stifterin am unteren Rande rechts sowie des dritten Königs schon das Streben nach neuer Homogenität der Oberfläche sichtbar wird.

Innerhalb der Ikonographie der hl. Drei Könige ist es sehr ungewöhnlich, daß die Magier ohne jedes Zeichen der Verehrung bis vor das göttliche Kind reiten und ebenso die starke Vereinzelung durch die Betonung der Medaillons. Es gibt eine Reihe von Darstellungen, die die Reise der Könige in Verbindung mit der Anbetung zeigen. Jedoch ist bei diesen Beispielen immer ein König bereits vom Pferd abgestiegen und nähert sich mit den Zeichen großer Verehrung der thronenden Gottesmutter, wie z. B. im Tympanon der Pfarrkirche von Fleury-La Montagne¹⁹³) oder an der Kanzel in S. Bartolomeo in Pistoja¹⁹⁴). Diese Art der Darstellung scheint besonders in Italien und Südfrankreich beliebt gewesen zu sein.

Daneben treten auch Darstellungen auf, bei denen die Reise der Magier in Verbindung mit anderen Szenen aus der Legende der Weisen aus dem Morgenland verbunden ist. Ein frühes Beispiel dieser Art gibt es in der Initiale "D" des Drogo-Sakramentars (Paris, B.N., cod. lat. 9428), ferner im Albanispalter in St. Godehardt in Hildesheim¹⁹⁵). Später mehren sich diese Darstellungen. Wir finden diese Szene auf der Bronzetafel des Bonanus von Pisa in Monreale¹⁹⁶), dem Kanzelrelief des Nicolo Pisano im Dom zu Siena¹⁹⁷) und dem des Giovanni Pisano im Dom von Pisa¹⁹⁸), um nur einige Beispiele zu nennen. Auf allen diesen letztgenannten Beispielen sind die Könige reitend dargestellt, jedoch im Ablauf des Geschehens folgt dann eine Szene mit der Anbetung.

Mit beiden eben beschriebenen Typen stimmt unsere Darstellung nicht überein. Die Isolierung der Figuren sowie die Verbindung von Reise und Anbetung konnten wir nur bei einem hölzernen Altarvorsatz aus Mossol (Barcelona, Museo de la Ciudadela) feststellen¹⁹⁹). Unter zweimal sechs Arkaden über-

einander sind Szenen aus dem Marienleben dargestellt. In den drei ersten Feldern der oberen Reihe reiten die Könige auf die Gottesmutter zu, die unter dem vierten Bogen thronet. In den beiden letzten Feldern sind Joseph und die Heimsuchung zu sehen. Das vollständige Fehlen analoger Beispiele legt die Vermutung nahe, daß Vorbilder für die Darstellung unseres Antependiums weder der Buchmalerei noch der Reliefkunst entlehnt wurden.

Bei der Frage nach der äußeren Form kann man vielleicht an die Glasmalerei denken, wo in den Medaillonfenstern eine ähnliche Flächenaufteilung zu finden ist. Leider konnten entsprechende Beispiele mit den hl. Drei Königen nicht gefunden werden.

Die Bamberger Lokaltradition gibt eventuell einen Hinweis auf das Zustandekommen dieser Komposition. Bis zum Jahre 1841 befand sich an der Außenwand des Georgenchors auf der Seite des Marienportals das sog. Reiterhäuschen, ein baldachinartiger Überbau für drei Reiterstandbilder, die im 13. Jahrhundert dort aufgestellt wurden und in Resten bis ins 19. Jahrhundert dort verblieben²⁰⁰⁾. Diese drei Reiter waren hintereinander angeordnet und wurden von aus der Chorwand vorkragenden Konsolen getragen. Sie bewegten sich also in ähnlicher Weise auf die im Tympanon des Portals erscheinende Madonna zu wie auf dem Antependium. Bemerkenswert ist ferner, daß das Marienportal während dieser Zeit das Hauptportal des Domes war. Es wäre vielleicht möglich, daß diese Anregung der drei Reiter auf die Komposition des Altarbehangs einen Einfluß ausübte.

Über Herkunft und Verwendungszweck des Antependiums ist nichts bekannt. Es wurde im Bereich des Domes aufgefunden, und die viermalige Wiederkehr des Bamberger Wappens zeigt, daß dieses Stück für eine Kirche dieser Stadt angefertigt wurde. Die beiden seitlich vorkommenden Ritterheiligen machen eine Zugehörigkeit zum Dom ziemlich sicher. Neben Georg war Mauritius der zweite Hauptheilige der Kirche, dem die Westkrypta geweiht war²⁰¹⁾. Die Verehrung wurde durch Heinrich II. besonders gefördert. Die dominierende Stellung der Apostel Petrus und Paulus innerhalb des Bildgefüges hat Braun veranlaßt, den Behang als einen Altarschmuck des Petruschores anzusehen²⁰²⁾.

In seiner Gesamtkonzeption und Auffassung des Themas steht das Antependium vereinzelt da. Analoge Stücke konnten bisher nicht nachgewiesen werden und so kann nur durch Stilvergleich die Einordnung des Behangs versucht werden. Typenmäßig gehört das Stück zu einer Gruppe von Altarbekleidungen, die nach

Sydow²⁰³⁾ für das deutsche 14. Jahrhundert kennzeichnend sind. Allen diesen Beispielen ist gemeinsam, daß sie die Figuren einzeln und voneinander getrennt darstellen, wie z. B. auf den Behängen in Kamp (ehem. Abteikirche) und Dresden (Altertümmers.). Bei keinem der von Sydow genannten Antependien sind die Figuren von Medaillons eingefaßt.

Der geistige Gehalt, der hinter dieser Darstellung steht, hat seine Wurzeln in der Gedankenwelt des 13. Jahrhunderts. In den Figuren klingt die Empfindung der monumentalen Größe nach, die nach Jantzen²⁰⁴⁾ u. a. im fränkischen Gebiet besonders stark ausgebildet war. In dieser Monumentalität wird das Erbe des 13. Jahrhunderts deutlich, daneben steht jedoch auch in gleichem Maße die Auffassung des 14. Jahrhunderts. Das Geschehen wird unmittelbar miterlebt. Die Reise der Könige, geleitet durch den Stern, ist dem Beschauer vorgeführt. Die Erzählung hat noch nicht die Breite des fortgeschrittenen 14. Jahrhunderts, doch ist diese im Keim schon angelegt. Alle Personen zeigen eine starke Gebärdensprache, die ebenfalls aus der vergangenen Zeit übernommen wurde.

Zieht man zur näheren Datierung und Lokalisierung des Antependiums die zeitgenössische Buchmalerei als Vergleich heran, so lassen sich bei einem vollständigen Fehlen aller Beispiele aus Bamberg selbst, sehr verwandte Stilelemente im Bereich um Regensburg feststellen. Alle diese Arbeiten, die um 1300 entstanden sind, zeigen die spezifischen Merkmale, die wir auf dem Antependium beobachten konnten. Auch hier überwiegt das Lineare der Darstellung. Die Umrisse werden durch schwarze Striche hervorgehoben und in großen Zügen bestimmt; die blockhaft aufgebauten Gestalten sind von weiten Mänteln umgeben, die zum Teil sperrige Hohlräume und harte Falten bilden. Das erste Beispiel dieser Reihe ist ein Legendar der Dominikanerinnen aus Hl. Kreuz in Regensburg (Oxford, Keble College), dessen Entstehung zwischen 1271 und 1276 angenommen wird²⁰⁵⁾. Der Codex muß etwas früher als der Altarbehang entstanden sein. Auf den Miniaturen wirken die Falten noch steifer und strenger als auf dem Antependium, und auch die Bewegung der dargestellten Personen ist noch etwas schematischer wiedergegeben.

Ein aus Aldersbach stammender Codex (München, Staatsbibl., Clm. 2641), der nach Jerchel²⁰⁶⁾ aus dem Regensburger Kunstkreis kommt, führt näher an die Stickerei heran und bildet zugleich eine Vorstufe zu den Miniaturen des Reliquienkästchens im Regensburger Domschatz, das in unmittelbarer zeitlicher Nähe des Antependiums entstanden sein muß, es wird um 1290 datiert²⁰⁷⁾. Hier finden sich die gleichen klaren, dunklen Konturierungslinien und sperrigen Formen, in Verbindung mit anderen Teilen, die schon das neue innige

Verhältnis von Körper und Gewand zeigen. So ist z. B. auf dem Kreuzigungsbild des Reliquiars die Schulterpartie des Gewandes der niedersinkenden Maria sehr gut mit der entsprechenden Stelle am Mantel des ersten Königs zu vergleichen. Der Stoff scheint in beiden Fällen nur widerwillig die gewünschte Form anzunehmen; er bildet steife Falten, die von der Schulter abstehen. Ebenso findet die Wiedergabe der rechts vom Kreuz stehenden Tugend eine Entsprechung im Mantel des zweiten Königs. Neben diesen Details stimmt auch die Gesamtauffassung der Darstellung mit ihrer monumentalen Ruhe, den großen Flächen und klaren Linien überein.

In der Glasmalerei läßt sich um 1300 ebenfalls dieses Nebeneinander alter und neuer Formen beobachten. Die Scheiben der Pfarrkirche St. Dionys in Eßlingen, nach Wentzel²⁰⁸⁾ das Zentrum für die Ausbildung eines neuen Stils für Süddeutschland, bieten gute Beispiele. Bei diesen Glasgemälden wird die starke Tendenz zu Linie und Gebärdensprache neben einer neuen in sich ruhenden Gesamtauffassung besonders deutlich.

Betrachtet man die zeitgenössische Plastik, so findet sich auch hier eine Gruppe von Arbeiten, die ähnliche Merkmale aufweisen. Typenmäßig zeigt die Maria des Antependiums Übereinstimmung mit der hl. Anna einer um 1300 entstandenen Annaselbdritt (München, Nat. Mus.)²⁰⁹⁾. Die Kopfform ist bei beiden Figuren sehr verwandt: Betonung der unteren Gesichtshälfte durch füllige Wangen und eine großflächige Kinnpartie. Abweichend ist die etwas strengere Gesamtauffassung der hl. Anna, die noch mehr in der älteren Tradition lebt.

Eine Mischung von feierlich-heraldischem und erzählerischem Moment, die wir auf dem Antependium festgestellt haben, findet sich in ganz ähnlicher Weise auf dem Stifterrelief aus der Lorenzkapelle im Bayerischen Nationalmuseum, entstanden zwischen 1324 und 1330²¹⁰⁾. Der Menschentypus ist hier sehr ähnlich: etwas breite, volle Gesichter und schmale Schultern. Auch die Figuren der hl. Drei Könige aus der Lorenzkapelle im Alten Hof (München, Nat. Mus.)²¹¹⁾ lassen sich zu einem Vergleich heranziehen, wie schon Müller-Christensen festgestellt hat²¹²⁾. Verwandt ist bei diesen Figuren das Verhältnis von Körper und Kleid, die monumentale Auffassung des Gesamtthemas, bei der anscheinend ebenfalls eine direkte Beziehung zu dem göttlichen Kind fehlt. In Details sind jedoch auch große Abweichungen zu beobachten: Die Könige wirken voluminöser, sie haben breite geschwungene Schultern und einen kurzen Hals. Auch der Gesichtstypus, sowie die Haar- und Kleidertracht sind gänzlich verschieden.

In ihrer Gesamtkonzeption scheinen die beiden letztgenannten Beispiele weiter fortgeschritten zu sein. Die Gebärdensprache ist hinter einem mehr seelischen Erleben zurückgetreten, und die Vereinheitlichung im organischen Sinne hat mehr zugenommen.

Zeitlich noch fortgeschrittener, aber in den gleichen Zusammenhang, gehören die beiden Reiter im Regensburger Dom. Der Bau der Pferde ist hier ganz ähnlich und ebenso herrscht in dem Verhältnis des statischen Körpers mit dem ihn bewegt umhüllenden Gewand eine Übereinstimmung. In ihrer Ausdrucksfähigkeit sind die Heiligen in Regensburg jedoch entwickelter. Sie haben den mimischen Charakter der Gebärdenfigur ganz verloren und besitzen ein stärkeres Eigenleben²¹³⁾.

Werden die Ergebnisse dieser Vergleiche nochmals zusammengefaßt, so kann gesagt werden, daß das äußere Kompositionsschema vermutlich der Glasmalerei entlehnt wurde und die Darstellungsform in der Bamberger Lokaltradition eine Entsprechung hatte. Die stärksten Übereinstimmungen stilistischer Art waren zwischen dem Antependium und dem Aldersbacher Codex, sowie dem Regensburger Reliquienkästchen zu finden, die beide um 1290 entstanden sein dürften. In Details konnten auch die Glasfenster in St. Dionys in Eßlingen herangezogen werden. Auf dem Gebiet der Plastik lieferten die Anna Selbdritt und die Werke aus der Lorenzkapelle den besten Vergleich. Die letzteren wirkten im ganzen schon weiter fortgeschritten, ließen jedoch - wie auch die Reiter im Regensburger Dom - noch Beziehungen zu dem Antependium erkennen.

Es kann somit der Schluß gezogen werden, daß die Entstehung des Altarbehangs in die Jahre um 1300 oder in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts fällt. Als Entstehungsort kommt vermutlich eine unter dem Einfluß der Regensburger Buchmalerei stehende Werkstatt in Frage.

DIE ADLERDALMATIK DES KRÖNUNGSORNATES DER RÖMISCH-DEUTSCHEN KAISER

Innerhalb des Strahlungsbereichs eines von Niederösterreich in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts ausgehenden Einflusses sind die beiden nun folgenden Stücke entstanden. In Stil und Technik lassen sich die Adlerdalmatik (Wien, Hofburg, weltliche Schatzkammer) (Abb. 43-45) und das Antependium aus dem Salzburger Dom (Wien, Mus. f. angewandte Kunst) (Abb. 46-49) sehr gut vergleichen. Ebenso besteht in der Farbwahl große Übereinstimmung. Zum ersten Mal tritt hier der Metallfaden dominierend in den Vordergrund. Der ganze Fond ist in Goldfaden gelegt und verleiht der Stickerei das Aussehen einer Goldschmiedearbeit. Auch die Farbigkeit der Seide hat sich gewandelt. Die einzelnen Farbtöne stehen nicht mehr kontrastierend nebeneinander, sondern es werden harmonische Überleitungen geschaffen, die dem Erscheinungsbild den Charakter einer lavierten Zeichnung geben. Eine Parallelerscheinung ist in der Buchmalerei zu beobachten, wo sich ebenfalls der Übergang von der reinen Umrißzeichnung zur Pinsellavierung findet.

Beide Stücke sind beispielhaft für den engen Kontakt zwischen den führenden Kunstzentren der Zeit und den Stickereiwerkstätten, eine Tatsache, die noch nicht genügend beachtet worden ist. Die Stickereien der Adlerdalmatik und des Antependiums bilden ein wichtiges Glied innerhalb der süd-ostdeutschen Tafelmalerei in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Die Adlerdalmatik ist aus einem Purpurstoff, der vermutlich in China hergestellt wurde, angefertigt²¹⁴⁾. Auf diese Seide sind die Stickereien appliziert. Medaillons mit dem kaiserlichen Adler sind über die Weite des Gewandes verteilt und Bordüren mit Kaiserbildnissen und verbindenden Akanthusranken bilden den Abschluß des unteren Saumes und der Ärmel, sowie die Einfassung des Halsauschnitts. Zwei gleiche Borten betonen die Achselpartie.

In der äußeren Form unterscheidet sich die kaiserliche Dalmatik nicht von entsprechenden anderen priesterlichen Gewändern, jedoch dokumentieren die Farbe der Seide sowie Art und Anbringung der Stickereien die höchste geistliche und weltliche Stellung des Trägers. Der kaiserliche Adler auf Purpurgrund und die Kaiserbildnisse machen diesen Bezug deutlich.

Diese gestickten Bänder betonen den vorne spitz zulaufenden Halsausschnitt und die Achselpartie in einer Weise, die deutlich an die ritterliche "surcot" erinnert. Damit ist die Durchdringung von geistlicher und weltlicher Sphäre schon nach außen hin sichtbar gemacht. Die Bildnisse führen noch tiefer in diese Symbolik ein. In runden und ovalen Rahmen mit vier seitlichen Ecknasen sind 39 gekrönte Persönlichkeiten dargestellt. Akanthus- und Eichenlaub verbinden die einzelnen Bilder miteinander.

In dieser Reihe sind zwei Darstellungstypen zu unterscheiden. Auf dem Halsbesatz sehen wir sechs fast vollständig übereinstimmende männliche Büsten in streng frontaler Stellung, durch Krone und Stola als zur christlichen Sphäre gehörend gekennzeichnet. Diese Folge fand auf der ursprünglich zur Dalmatik gehörenden, seit der Fortbringung der Krönungsinsignien aus Nürnberg im Jahre 1796 verlorenen Haube eine Fortsetzung²¹⁵⁾. Die übrigen 33 Herrscher erscheinen als stark bewegte Dreiviertelfiguren und sind durch Szepter und Reichsapfel als Kaiser und Könige des römisch-deutschen Reiches kenntlich gemacht²¹⁶⁾.

Es treten uns also zwei verschiedene Gruppen von herrscherlichen Gestalten entgegen, deren verschieden starker Realitätscharakter durch die differenzierte Wiedergabe zum Ausdruck gebracht wird. Den leblosen Büsten muß eine andere Symbolik zugrunde liegen als den weit naturalistischer aufgefaßten Kaiserbildern. Letztere bilden eine sog. Herrscherreihe. Die Aufstellung von bis in sagenhafte Vorzeit reichenden Ahnenreihen scheint von jeher mit regierenden Fürsten verbunden gewesen zu sein.

Nach einer langen Tradition erscheinen in der römischen Kaiserzeit die Ikonographien des Varro und des Atticus, auf denen ein großer Teil der mittelalterlichen Geschichtsschreibung fußt. Im Atrium jedes römischen Hauses wurden die "Imagines" verehrt²¹⁷⁾. Im 13. Jahrhundert nehmen solchen Vorfahrenreihen an Häufigkeit zu und das Bestreben, eine möglichst lange Ahnenkette zu haben, findet sich sowohl im geistlichen wie im weltlichen Bereich²¹⁸⁾. Wichtig ist in jedem Falle eine lückenlose Zurückführung, bei Bischöfen z.B. auf einen Apostel oder Märtyrer als mutmaßlichen Gründer des Bistums oder der Kirche, bei weltlichen Herrschern auf einen sagenhaften König.

Clemen²¹⁹⁾ leitet die bebilderten Herrscherreihen aus den Chronikillustrationen ab und nennt als eines der frühesten Beispiele die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla. Sueton war im Mittelalter ebenfalls bekannt. Er läßt seine Genealogie mit Julius Caesar beginnen, der auch am Anfang der Herrscherreihe der Chorschranken im Kölner Dom erscheint. Im Gegensatz dazu treten in den Mit-

telschiffenstern der Kathedrale von Reims nur frankische Könige auf und in Straßburg die Römischen Kaiser Deutscher Nation, Kennzeichnend für alle diese Darstellungen ist, daß die weltlichen Herrscher nur in Gegenüberstellung mit geistlichen Würdenträgern vorkommen: in Reims und Köln sind es Bischöfe, in Straßburg Propheten. Hiermit wird die Einheit von Sacerdotium und Imperium dokumentiert.

Das literarische Vorbild für diese Reihen ist nach Rode²²⁰⁾ im Umkreis des Martin von Troppau (gest. 1278) zu suchen, dessen Kaiser- und Papstchroniken als Lehrbuch große Verbreitung gefunden hatten. Im Gegensatz zu Martin von Troppau, der seine Geschichte in die vier Weltreiche einteilt, steht die Minoritenchronik "Flores temporum" (1292-94). Hier erfolgt die Gliederung nach den sechs Weltzeitaltern. Jeder Abschnitt beginnt mit einer charakteristischen Herrschergestalt. Dieser Periodisierung geht auf Augustinus "Civitas Dei" zurück, Isidor von Sevilla übernahm sie zum ersten Male in seiner Weltchronik. Im Anschluß daran setzt sich im 13. Jahrhundert allgemein die Überzeugung durch, daß Gott das Heilige Römische Reich entstehen ließ, um die Erlösung der Menschheit zu ermöglichen²²¹⁾.

Während der Regierungszeit Ludwigs des Bayern war diese Auffassung besonders stark ausgeprägt. In den kaiserlichen Erlassen wurde das Wort "sacrum" nicht formelhaft verwendet, sondern "im Sinne eines dem Reich zukommenden Attribut, das die nach Gottes Ordnung selbständige Autorität der weltlichen Gewalt unterstreichen sollte"²²²⁾. Hand in Hand mit dieser Entwicklung geht eine zunehmende Vergötterung des Herrschers.

Betrachten wir von diesen geistigen Voraussetzungen ausgehend die Kaiserdarmatik: dargestellt sind 39 Kaiserbildnisse. Hiervon sind die sechs Medaillons vorerst ausgenommen. Um die Frage zu klären, wie man auf die Zahl 39 kam, empfiehlt es sich, von den Fenstern des Straßburger Münsters auszugehen. Dort sind im nördlichen Seitenschiff 28 Herrscher des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation dargestellt. Nach Dehio genau so viele, als man bis zum Jahre 1275 zählen konnte²²³⁾. Alle sind durch Namensbeischriften gekennzeichnet, als letzter erscheint Konrad IV. (1250-54). Wird nun diese Reihe um fünf weitere verlängert: Rudolf von Habsburg (1273-91), Adolf von Nassau (1291-98), Albrecht I. (1298-1308), Heinrich von Luxemburg (1308-13), so bildet Ludwig der Bayer (1314-47) den Abschluß.

Da das geschichtliche Denken dieser Zeit ganz auf dem göttlichen Herrscherplan fußt, fehlt das Gefühl eines historischen Abstandes. Herrscher und auch geist-

liche Würdenträger fühlen sich als Glieder einer lebendigen Kette, die von der Vergangenheit über die Gegenwart bis zur Zukunft reicht und sind bemüht, diese Reihe kontinuierlich weiterzuführen²²⁴⁾. Aus diesem Grunde werden in den Kaiser- und Abtskatalogen auch die jeweils noch lebenden Personen aufgenommen. Da nach einem Vergleich mit den Straßburger Fenstern Ludwig der Bayer in der Kaiserreihe der Adlerdalmatik auch vorkommt, wäre damit ein neuer Beweis erbracht, daß dieses Gewand während der Regierungszeit dieses Herrschers entstanden sein muß. Für beide Bildprogramme, das der Glasgemälde wie das der Stickerei, waren die Voraussetzungen die gleichen, es wurden nur die Kaiser aufgenommen, die ordnungsgemäß gekrönt worden waren.

Die Bildnisse des Halsbesatzes lassen sich nicht eindeutig bestimmen. Antike oder sagenhafte Könige können hier nicht dargestellt sein, da sie durch die mit Kreuzen geschmückte Stola als zur christlichen Sphäre gehörig gekennzeichnet sind. Fillitz stellt eine Tugendreihe zur Diskussion²²⁵⁾. Die Zahl 13 ist jedoch hier nicht gerläufig. Die sieben Bildnisse der verlorenen Mütze können sehr gut als Verkörperung der sieben christlichen Tugenden angesehen werden. Diese treten im Mittelalter sowohl in männlicher als auch in weiblicher Gestalt auf. Wie weitläufig die Symbolik dieser Zeit war, zeigt das Lehrgedicht des Sedulius Scottus "De rectoribus christianus"²²⁶⁾. Das dort beschriebene Staatsgebäude wird von acht Säulen gestützt, welche den Eigenschaften des christlichen Herrschers entsprechen. Die Sechszahl der Büsten auf der Dalmatik läßt vermuten, daß diese Bildnisse die Vertreter der sechs Weltzeitalter symbolisieren. Eine solche Darstellung findet sich auf den Glasgemälden von Canterbury, wo die einzelnen Zeitalter durch Personen des Alten Testaments dargestellt sind²²⁷⁾.

Die einzelnen Herrscherbilder sind deutlich als Medaillons gekennzeichnet, die sich mit ihrer Rahmung und der differenzierten Grundmusterung von dem eigentlichen Stickgrund abheben. Große akanthusartige Ranken stellen die Verbindung zwischen den einzelnen Bildern her. Die Darstellungsform findet sich in ähnlicher Weise sowohl in der Buchmalerei als auch auf Fresken. Besonders in französischen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts ist diese Art häufig vertreten. An französische Vorbilder lassen auch die Kaiserbilder denken. Diese fast wesenlos schlanken Gestalten, die mit gezierten Bewegungen ihre Attribute halten, finden ihre Parallele in französischen Miniaturen, so z. B. in der Reihe der französischen Könige Karl dem Großen bis zu Hugo Capet des Codex über Leben und Wunder des hl. Dionysius (Paris, B.N., cod. lat. 13836)²²⁸⁾. Auch die auffällige Wiedergabe der Figuren im Profil läßt sich hier vergleichen. Die starke Bewegung der Gewänder, die

teilweise wie von einem Luftzug emporgehoben zu werden scheinen, hat ebenfalls Analogien in diesem Bereich²²⁹⁾.

Die die Medaillons verbindenden Ranken führen jedoch in eine andere Kunstlandschaft. Kennzeichnend für ähnliche Formen in französischen Miniaturen ist eine zarte, spitze Form des Dornblatts, das in fast mathematischer Genauigkeit wiedergegeben ist, während auf der Dalmatik das vegetabilische Moment viel mehr in den Vordergrund tritt. Deutlich heben sich drei verschiedene Arten des Rankenwerkes voneinander ab. Ein kleiner Teil auf der rechten Seite wird aus Eichenzweigen gebildet, die sehr naturgetreu gegeben sind. Zwischen den Blättern werden vereinzelt Früchte sichtbar. Der weitaus größere Teil des Ornaments besteht jedoch aus einer freien Nachbildung des Akanthus, die sich wiederum in zwei Gruppen gliedert: in eine großzügig bewegte, die eine starke räumliche Wirkung erzielt und in eine mehr in die Fläche gepreßte Art.

Im 14. Jahrhundert sind Akanthusranken als Schmuck des Goldgrundes sehr geläufig. Die starke Bewegung jedoch, die auf den Besätzen der Dalmatik dominiert, fand sich in ähnlicher Form nur in der Kölner Malerei und im Strahlungsbereich der donauländischen Kunst mit ihrem Zentrum in Wien. Ein unmittelbarer Vorläufer der Verbindung von Medaillons und Akanthus kann in der Malerei der Fensterlaibungen der Göttweigerhof-Kapelle in Stein an der Donau gesehen werden²³⁰⁾. Hier erscheinen in Vierpässen, die durch starres Blattwerk verbunden sind, die klugen und törichten Jungfrauen in ähnlich starker Bewegung. Wie auf der Dalmatik sind die Körper überschlang und die Öllampen werden in einer ähnlich spielerischen Weise gehalten. Die Bordüren der Kaiserdalmatik gehen in ihrer Bewegtheit etwas über die Fresken in Stein hinaus. Die Gestalten sind noch substanzloser, und die Akanthusranken zeigen nur noch an einzelnen Stellen ähnlich starre und spitze Blattformen, wie sie dort in einer etwas schematischen Art vorkommen.

Bewegte Blattranken finden sich in analoger Weise auch auf den Temperabildern des Klosterneuburger Altars und auf davon abhängigen Werken, so z. B. den Tafeln in München (Nat. -Mus.) und Klosterneuburg²³¹⁾. Später haben sie sogar Eingang in die Buchmalerei gefunden, wie dies ein Kanonblatt in St. Florian (Stiftsbibl., cod. III, 204, fol. 142^{II}) zeigt, dessen Bildgrund mit den gleichen Ranken verziert ist²³²⁾. Auch in zeitgenössischen Goldschmiedearbeiten dieser Landschaft sind diese vegetabilischen Formen anzutreffen. Ein Ziborium im Klosterneuburger Kirchenschatz zeigt Blattformen, die mit denen der Dalmatik völlig übereinstimmen²³³⁾.

Die angeführten Beispiele mögen genügen, um die Entstehung der Stickerei in einer von der niederösterreichischen Kunst abhängigen Werkstatt glaubhaft zu machen. In dieser Landschaft hatte sich durch das Zusammenwirken italienischer und französischer Formelemente ein neuer Stil gebildet, der die fremden Einflüsse in einer ganz freien und selbständigen Art umdeutete und weiterentwickelte²³⁴⁾. Ein Vergleich der Kaiserbildnisse der Dalmatik mit den Königen des Codex latinus 13836 der Pariser Nationalbibliothek macht dies auch für die Adlerdalmatik deutlich. Bei aller Verwandtschaft zwischen den beiden Bildnisreihen ist doch ein grundlegender Unterschied sichtbar. Die Gestalten des kaiserlichen Gewandes haben etwas von dem Zierlich-Höfischen verloren, das auf dem französischen Beispiel überspitzt erscheint. Sie haben an Körperlichkeit zugenommen. Auch der Gesichtstypus ist verschieden: Die Kopfform ist runder, die Jochbögen sind betont und die Nase ist breiter.

Urkundlich wird die Dalmatik erstmals bei der Übergabe der Reichskleinodien an Karl IV. im Jahre 1350 erwähnt²³⁵⁾. Zu diesem Zeitpunkt muß sie jedoch schon länger in Gebrauch gewesen sein, denn dort führt man sie auf Karl den Großen zurück. Wenn die Herrscherreihe des Straßburger Münsters ergänzt wird, ist Ludwig der Bayer der letzte der auf der Stickerei dargestellten Kaiser, unter dessen Regierung die Dalmatik angefertigt sein muß. Die stilistischen Merkmale weisen ebenfalls in die Zeit zwischen 1314 und 1347. Die in ihrer Formensprache etwas älteren Fresken in Stein werden von der Forschung allgemein zwischen 1310 und 1320 angesetzt und das Hauptwerk des niederösterreichischen Kunstkreises, die Temperatafeln der Rückseite des Klosterneuburger Altars, sind zwischen 1322 und 1329 entstanden. Im Umkreis dieses Werkes fanden sich besonders starke Übereinstimmungen mit den Stickereien. Kaiser Ludwig zog im Jahre 1327 nach Rom, wo seine Krönung im folgenden Jahre stattfand. Es ist anzunehmen, daß die Dalmatik für diese Zeremonie in den 20er Jahren des 14. Jahrhunderts in einem unter dem Einfluß der niederösterreichischen Kunst stehenden Werkstatt angefertigt wurde, zumal wenn man berücksichtigt, daß Ludwig IV. von Jugend auf eng mit Wien verbunden war.

DAS ANTEPENDIUM AUS DEM SALZBURGER DOM

Das Antependium aus dem Salzburger Dom (Wien, Mus. f. angewandte Kunst) ist stilistisch und technisch eng mit den Stickereien der Kaiserdalmatik verwandt. Auch hier heben sich die szenischen Darstellungen in farbiger Seide von dem Goldgrund ab, und es wurden die gleichen Techniken angewendet. Stilistisch ist der Altarbehang etwas fortgeschrittener, läßt jedoch Beziehungen zum niederösterreichischen Kunstgebiet deutlich erkennen.

Die Flächenaufteilung des Antependiums in 20 von Vierpässen gerahmte Felder entspricht der schon im 13. Jahrhundert in Deutschland aufkommenden Tendenz, möglichst viele Szenen darzustellen²³⁶). Die scharfe Trennung zwischen den Begebenheiten aus der Jugend und der Passion Christi tritt im 12. Jahrhundert auf und bleibt bis zum Ende des 14. Jahrhunderts als Dekorationsprinzip der Altarfrontalien vorherrschend²³⁷). Die gestickten Antependien in Halberstadt (Dommus.) und Helmstedt (ehem. Augustiner-Nonnenstift Marienberg) bieten etwas früher entstandene Vergleichsbeispiele. Das heute verlorene, nur durch Stiche bekannte Antependium aus der Karthause Gaming (Abb. 49) zeigt das Weiterleben dieser Formen über die Mitte des 14. Jahrhunderts hinaus²³⁸).

Die einzelnen Szenen des Salzburger Antependiums werden durch Vierpässe mit Ecknasen gerahmt. Diese Form, die zugleich eine Gliederung der gesamten Grundfläche bildet, ist im ausgehenden 13. und in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts durchaus geläufig. Auf dem Gebiet der Stickerei findet sie sich als Rahmung auf dem sog. Syoncope (London, Victoria & Albert Mus.)²³⁹) und dem Pluviale im Domschatz von Pienza²⁴⁰). Ein im Historischen Museum von Toulouse befindlicher Altarbehang stimmt fast vollständig in der Gliederung mit dem Salzburger Stück überein²⁴¹). Eine Abweichung besteht lediglich in kleinen Bandschleifen, die die einzelnen Vierpässe auf der Stickerei in Toulouse verbinden. Auch hier sind Szenen der Jugend und Passion Christi dargestellt.

Innerhalb der gleichmäßigen Abfolge der einzelnen Begebenheiten nimmt die Anbetung der hl. Drei Könige einen besonderen Platz ein. Der Künstler hat sie in die Mitte der oberen Reihe komponiert und das Geschehen über drei Bildfelder verteilt. Dadurch wird trotz des äußeren kontinuierlichen Verlaufes ein Akzent geschaffen, der die wichtigste Szene des Geschehens deutlich von den übrigen absetzt, ohne das Gesamtgefüge zu stören.

Die Verkündigung ist noch in der alten Form dargestellt, bei der Maria und der Engel stehen²⁴²⁾. Eine Bereicherung bildet lediglich der breite Thron im Hintergrund, von dem sich die Madonna eben erhoben hat. Ein Zipfel ihres Gewandes liegt noch auf dem Sitz und fällt in schweren Falten zu Boden. Die Form des Thrones findet eine Entsprechung in der herrscherlichen Sphäre, so z. B. auf dem Siegel des Pribizlams von Reichenberg von 1249²⁴³⁾. Es fehlen hier jedoch die in vegetabilische Formen auslaufenden vorderen Armlehnen. Diese Besonderheit scheint aber ebenfalls im 13. und 14. Jahrhundert gebräuchlich gewesen zu sein. Auf dem Siegel der Liutgarde von Henneberg von 1257 (Abb. 50), sowie einer Handschrift des Stifts St. Florian (Stiftsbibl., cod. III, 204, fol. 1) findet sich das gleiche Motiv. Auffallend ist die seltsame Bildung der Standfläche, die kubische Einschnitte und an der wie ein Sockel gebildeten Vorderseite architektonische Gliederungen zeigt. Ganz ähnliche Formen sind auf der Rückseite des Klosterneuburger Altars, und zwar auf dem Marienbild zu sehen²⁴⁴⁾.

Bei der Geburt Christi gibt der Bildaufbau sowie die betont innige Beziehung zwischen Mutter und Kind einen Hinweis auf das Entstehungsgebiet des Antependiums. Nach Kurth²⁴⁵⁾ ist diese Darstellungsweise sehr selten. Beispiele finden sich nur im Bereich der Kölner und Wiener Malerei²⁴⁶⁾. In beiden Kunstgebieten gibt es analoge Kompositionen: Maria links im Vordergrund auf einem Tuche ruhend, dahinter in der Bildmitte das Kind in einer hohen Krippe, deren Vorderseite mit architektonischen Formen geschmückt ist. Joseph sitzt auf allen diesen Bildern auf der rechten Seite neben der Krippe, beide Hände auf einen Stock gestützt.

Die Anbetung der hl. Drei Könige erstreckt sich über drei Felder, in denen die thronende Madonna, die Könige und ihre Pferde gesondert dargestellt sind. Der Aufbau des ersten Feldes mit der nach links gewendeten Maria, die das neben ihr auf einer Steinbank stehende Kind umfaßt hält, ist einer entsprechenden Darstellung der Biblia pauperum (Budapest, Mus. d. bild. Künste) sehr verwandt²⁴⁷⁾. Die Madonna trägt eine Krone, die aus Goldblech gearbeitet, auf den Stickgrund aufgenäht wurde, und die in ihren Einzelteilen vollkommen mit den herrscherlichen Lilienkronen des späten 13. und 14. Jahrhunderts übereinstimmt. Der Kronreif besteht aus einzelnen, in Lilienornamenten endigenden Platten, die durch Scharniere miteinander verbunden sind. Analoge Formen finden sich an der sog. Krone Heinrichs II. in München (Residenz, Schatzkammer)²⁴⁸⁾ und den Zutatzen des 14. Jahrhunderts am Kronreif der Kaiserin Kunigunde ebenda²⁴⁹⁾.

Von den drei sich nähernden Königen ist der älteste niedergekniet und hat seine Krone zum Zeichen der Verehrung vom Haupt genommen. Diese Eigenheit tritt in der norditalienischen Kunst besonders häufig auf und nimmt seinen Ausgang im Umkreis der Pisano. Ein frühes Beispiel ist das Anbetungsrelief der Domkanzel in Siena²⁵⁰).

Eine ikonographische Besonderheit bildet dagegen die strenge Absonderung der Pferde, die als nicht unmittelbar zum Geschehen gehörig, dennoch ein eigenes Bildfeld für sich beanspruchen. Wo mit dem Gefolge der drei Weisen auch die Reittiere dargestellt sind, finden sich diese immer in unmittelbarem Zusammenhang mit dem übrigen Geschehen, so z. B. auf dem Türsturzrelief von Notre Dame du Port in Clermont-Ferrand (1170)²⁵¹) oder auf den Domkanzeln in Siena und Pisa²⁵²). Auf dem letztgenannten Beispiel ist auch ein Knecht zu sehen, der mit den Tieren beschäftigt ist, ähnlich dem des Antependiums. Nur auf dem rechten Gewände des Hauptportals von St. Trophime in Arles findet sich eine entfernt vergleichbare Darstellung²⁵³). Dort sind unter Arkaden jeweils die Gottesmutter mit dem Jesuskind, die Könige und die drei Pferde wiedergegeben. Von den Tieren sind jedoch nur die Köpfe sichtbar. Eine fast wörtliche Übereinstimmung in der Verteilung des Geschehens auf drei Felder, die von Vierpässen gerahmt werden, findet sich auf dem Tragaltar des Klosters Admont, worauf bereits Heider hingewiesen hat²⁵⁴). Dieses Portatile ist 1375 datiert und weist in den österreichisch-böhmischen Kunstkreis²⁵⁵). Da keine direkten Merkmale auf einen Zusammenhang zwischen Antependium und Tragaltar hinweisen, kann nur ein gemeinschaftliches Vorbild für beide Darstellungen in Betracht kommen.

In der Ölbergscene sind zwei Begebenheiten zusammengefaßt und Christus zweimal dargestellt. Im Hintergrund kniet er betend vor einem Felsen, über dem die Halbfigur Gottvaters erscheint und davor sehen wir ihn im Begriff, seine beiden Jünger zu wecken. Es können nicht, wie in den bisherigen Beschreibungen angegeben, drei Jünger dargestellt sein, das geht schon aus den beiden, dieser Szene zugeordneten Schriftbändern hervor, auf denen die Worte zu lesen sind: SURGITE ET ORATE und INVENIT EOS DORMIENTES PRAE TRIS (Luc. 22, 45-46). Christus erscheint hier, wie auch auf allen übrigen Bildern des Altarbehangs, bartlos. Die Illustrationen einer Biblia pauperum in Wien (Nat. -Bibl.; Cod. 1198) zeigen einen sehr verwandten Typus. In den gleichen Kunstkreis, dem dieser Codex entstammt, führt auch die über den Felsen erscheinende Halbfigur Gottvaters. Ein mit der Stickerei voll-

kommen übereinstimmendes Beispiel gibt ein Codex der Stiftsbibliothek Lilienfeld (Cod. 151, fol. 81)²⁵⁶⁾.

Die Gefangennahme Christi, bei der entgegen der üblichen Form Judas von rechts an den Herrn herantritt, stimmt wörtlich mit einem Ausschnitt eines Triptychons aus dem Bereich der Wiener Tafelmalerei in Klosterneuburg (Stiftsgalerie) überein²⁵⁷⁾. Der Aufbau der folgenden Komposition ist dagegen fast durchgängig in allen Armenbibeln der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts zu finden. Die Darstellung des mit übereinandergeschlagenen Beinen auf seinem Thron sitzenden Pilatus, der sich mit einer verschraubten Drehung seines Oberkörpers nach links wendet und seine Hände in der von einem Sklaven gereichten Schale wäscht, sowie der von zwei Knechten herbeigeführte Christus, findet eine Entsprechung in den Codices aus Benediktbeuern (München, Staatsbibl., clm. 4523), Wolfenbüttel (Herzog-August-Bibl., Cod. Helmst. 35a), Graz (Landesbibl., Nr. 3) und Heidelberg (Univ.-Bibl., Pal. germ. 148)²⁵⁸⁾. Alle genannten Beispiele sind im süddeutschen Raum entstanden.

Bei der Kreuztragung gibt der den Herrn an einem Strick vorwärts ziehende Henkersknecht ebenfalls einen Hinweis auf einen Zusammenhang mit den Armenbibeln des frühen 14. Jahrhunderts. Eine analoge Gestalt ist in der Biblia pauperum des Benediktinerstifts St. Peter in Salzburg zu sehen.

In der Art des Bildaufbaus der Grablegung Christi wird dagegen wieder ein starker Zusammenhang mit dem Klosterneuburger Altar und den von diesem abhängigen Werken deutlich. Die gleiche Komposition: Der parallel zur Bildebene verlaufende Sarkophag, an den Seiten durch große Blendarkaden gegliedert, läßt sich sehr gut vergleichen, ebenso die Gruppierung der einzelnen Personen im Hintergrund. Noch nähere Beziehungen zeigt jedoch die Stickerei mit zwei von den Temperatafeln abhängigen Arbeiten: den Glasgemälden des ehem. Klosters Königsfelden²⁵⁹⁾ und einer Miniatur eines Psalters in Besançon (Bibl. municipale, ms. 54), der aufgrund des Kalendariums für die Diözese Basel angefertigt sein muß²⁶⁰⁾.

Auf diesen letztgenannten Beispielen hat der Schmuck des Sarkophags etwas von der minutiösen Wiedergabe, die auch das geringste Detail berücksichtigt, verloren und nähert sich einer mehr summarischen Auffassung, die auch in der Stickerei des Antependiums zum Ausdruck kommt. Auch die Haltung von Maria und Magdalena läßt sich auf Antependium, Glasgemälde und Miniatur miteinander vergleichen. Ein geringer Unterschied besteht nur in der Ge-

stalt des Johannes, der in Königsfelden ein Buch in den Händen hält, während er auf der Stickerei mit beiden Händen schmerzerfüllt sein Haupt stützt. Joseph von Arimathia erscheint auf dem Antependium seitenverkehrt und eine korrespondierende zweite Gestalt zu Häupten Christi fehlt ganz. Sie fand innerhalb des rautenförmigen Bildfeldes keinen Platz mehr.

Innerhalb der weiteren Szenenabfolge fällt auf, daß die Auferstehung Christi vor der Darstellung der Vorhölle erscheint. Diese Besonderheit hat ebenfalls Parallelen im Bereich der *Biblia pauperum*, so z. B. in den Exemplaren in Wien (Nat. -Bibl., Cod. 270) und dem bereits genannten in Budapest. Die in den Randwickeln der oberen und unteren Kante befindlichen Propheten und Apostel-halbfiguren finden eine weitgehende Übereinstimmung mit den entsprechenden Bildern der Codices in Lilienfeld und St. Florian.

Die aufgezeigten engen Beziehungen zu den Armenbibeln der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts lassen zunächst auf ein direktes Abhängigkeitsverhältnis der Stickerei von einem dieser sehr verbreiteten Bücher denken. Dagegen sprechen jedoch die Tituli auf den Spruchbändern der Halbfiguren. Ein Vergleich mit den von Heider zusammengestellten Beispielen aus Bilderhandschriften, die in der *Biblia pauperum* zu selbständigen und feststehenden Typen werden, zeigt, daß andere Vorbilder maßgebend waren ²⁶¹). Nur die Tituli zu Verkündigung und Anbetung stimmen mit denen der Armenbibel überein. Die Passionsszenen des Antependiums sind zudem nicht durch Prophetensprüche, sondern durch die Evangelien kommentiert.

Der Aufbau der Bildkomposition ist sehr einfach. Auf einer verhältnismäßig schmalen Raumbühne bewegen sich die einzelnen Personen in einer formelhaften Weise, die ohne größere Varianten immer wiederkehrt. So stimmt z. B. Bewegung und Haltung des Verkündigungsengels vollständig mit dem Christus des *Noli me tangere* und der Vorhölle überein. Lediglich in der Drapierung des Mantels ist eine Abweichung zu beobachten. Auch der Menschentypus ist in allen Bildfeldern der gleiche. Die Körper sind etwas überlängelt, die Schultern auffallend schmal und der Kopf verhältnismäßig groß gebildet. Mit wenigen Ausnahmen sind alle im Dreiviertelprofil dargestellt.

Das Bildgefüge ist jedoch trotzdem sehr straff und ausgewogen. Durch kleine Assistentzfiguren wird das schwierige Format des zur Verfügung stehenden Raumes harmonisch gefüllt, und durch deren Bewegung der Blick auf den Mittelpunkt der Szene geleitet. Im Aufbau der Komposition stehen flächenhafte Tendenzen neben einem Bestreben, Tiefenraum zu schaffen. In der Bewegung der einzelnen Personen und ihrem Verhältnis zueinander ist dieses Flächige zu

sehen, während der Versuch zur Andeutung eines Tiefenbezugs in der fast überbetont starken Gliederung und Auflösung der kubischen Blöcke zum Ausdruck kommt. So in der Vorderansicht der Sarkophage, der steinernen Sitze und der Krippe, sowie in der eigentümlichen Belebung der Boden- und Sockelpartien. Durch scharfe Licht- und Schattenkontraste werden diese Stellen ganz besonders hervorgehoben. Ähnliche Bestrebungen sind auf den Tafeln des Klosterneuburger Altars zu beobachten.

Dieses Zusammentreffen zweier verschiedener Komponenten ist auch in der Faltenwiedergabe der Gewänder zu beobachten. Einige Details erinnern in ihrer linearen Behandlung noch sehr an die Formen der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Mit wenigen geraden Strichen wird der Faltenwurf angegeben, z. B. am Gewand des Hohenpriesters in der Darbringung im Tempel oder am Kleid Christi in der Kreuztragung. Daneben finden sich jedoch auf der Stickerei Partien, die auf ganz andere Art wiedergegeben sind. In großen, weichen Wellen umspielt das Kleid den Körper. Die Faltentäler werden durch zarte Übergänge von einer Farbe zur anderen gekennzeichnet, wodurch sie ihren linearen Charakter verlieren. Die Gewänder Christi im Garten Gethsemane oder in der Vorhölle können hier zum Vergleich herangezogen werden.

Wie die oben angeführten Vergleiche zeigen, steht das Antependium stilistisch und formal in enger Beziehung zur ober- und niederösterreichischen Kunst der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts. In der Malerei dieses Raumes ist seit dem Ende des 13. Jahrhunderts ein starkes Eindringen italienischer Formelemente zu beobachten, das sich in der farbig modellierenden Behandlung der Zeichnung, sowie in dem Streben, räumliche Wirkung zu erzielen, bemerkbar macht. Auf den Tafeln des Klosterneuburger Altars werden diese Tendenzen innerhalb der Tafelmalerei zum ersten Male faßbar ²⁶²⁾. Im Umkreis dieses Werkes liegen die Wurzeln des Stiles, dem wir auf dem Altarbehang begegnen. Der Künstler hat das von dort vermittelte Formengut aufgenommen und selbständig weiterentwickelt. Dabei haben die Figuren bei aller Feingliederigkeit an Substanz gewonnen und zeigen nicht mehr den giottesken Gesichtstypus der Temperatafeln. Daneben hat die Stickerei Beziehungen zu einer Reihe von frühen Biblia pauperum-Illustrationen. Zu dieser Gruppe gehören die Handschriften in St. Florian, Wien und Wolfenbüttel. Diese Gruppe wurde von Cornell als stilistisch eng verwandt zusammengestellt ²⁶³⁾. Hoffmann fand später noch ein Exemplar hinzu, das besonders große Analogien zu der Handschrift in St. Florian aufweist und um 1320 entstanden sein muß ²⁶⁴⁾. In formalen Details eng verwandt ist auch das Passionale der Äbtissin Kunigunde (Prag, Univ.-Bibl., Cod. XI, A 17), dessen Entstehung von Stange ebenfalls in Österreich angenommen wird ²⁶⁵⁾. Dieser Psalter zeigt wiederum enge Verbindung mit einer Handschrift in Schaffhausen (Stadt-

bibliothek, Nr. A 8), die in der Gewandbehandlung Ähnlichkeit mit den Stickereien des Antependiums zeigt ²⁶⁶).

Neben der frühen Tafelmalerei hat die Stickerei durch die Bibelillustrationen - insbesondere der Biblia pauperum - wesentliche Impulse empfangen. Schon Schlosser hat auf den Wert dieser weit verbreiteten Bücher für die Vermittlung eines Formenschatzes oder auch ganzer Programme hingewiesen ²⁶⁷). Eine direkte Beziehung des Antependiums zu einer der bekannten Armenbibeln ist jedoch nicht festzustellen. Gegen eine solche sprechen auch die von der Biblia pauperum abweichenden Worte auf den Spruchbändern der Propheten und Apostel.

Da analoge Stücke aus dem Bereich der Stickerei fehlen, muß mit Hilfe dieser Beispiele eine Datierung versucht werden. Auf den Ziborien der hl. Drei Könige werden in einer Inschrift Stifter und Stickerin genannt: PREASUL FRIDERICUS LEIBNCENSI / SANGUINE NATUS HOC OPUS APTAVIT / ALTARI QUOD DECO-RAVIT SEIDLIN / DE PETOVIA ME PARAVIT. Erzbischof Friedrich III. (1318-38) aus dem Ministerialengeschlecht von Leibnitz hat sich um den Wiederaufbau des Domes sehr verdient gemacht. Dieser war durch mehrere Brände stark beschädigt ²⁶⁸). Von den vielen von ihm gestifteten Ausstattungsstücken ist neben dem Antependium nur noch das bronzene Taufbecken in der Bischofskirche erhalten. Die beiden rechts und links an den Schmalseiten des Behangs dargestellten Bischöfe machen eine direkte Anfertigung für den Dom ziemlich wahrscheinlich. Beide tragen vollen Omat und sind mit dem Pallium geschmückt. Die breite Darstellung der Anbetung läßt an eine Herstellung für einen Marien- oder Drei-Königen-Altar denken. Am 18. Februar 1335 wurde von Erzbischof Friedrich ein Marienaltar gestiftet ²⁶⁹). Ein Zusammenhang zwischen diesem Altar und dem Antependium ist durchaus möglich. Seidlin von Pettau ist nach Heider der Goldschmied, der Kronen und Ziborien aus Goldblech anfertigte. Diese nehmen jedoch innerhalb des gesamten Werkes einen zu geringen Raum ein, als daß die Nennung des Meistemamens an so hervorragender Stelle gerechtfertigt wäre. Seidlin ist zudem vermutlich weiblich und von Seidl abgeleitet, einem Namen, der im 14. Jahrhundert in Pettau geläufig ist ²⁷⁰). Die Stadt Pettau gehörte zum Erzbistum Salzburg und war nicht weit von Leibnitz, der Heimat des Stifters entfernt. Friedrich scheint rege Beziehungen nach dort unterhalten zu haben, wie aus den erhaltenen Akten in Wien hervorgeht ²⁷¹). Eine direkte Stiftung des Antependiums durch den Erzbischof erscheint also naheliegend.

Die aus Tafel- und Buchmalerei herangezogenen Vergleichsbeispiele führten ins 3. und 4. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, also auch in die Regierungszeit Friedrichs. Die Tafeln des Klosterneuburger Altars entstanden unter Abt Stephan

von Siersdorf zwischen 1322 und 1329. Das Altärchen im dortigen Stiftsmuseum wird etwas später angesetzt.²⁷²⁾ Die früheste mit der Stickerei verwandte Handschrift ist die Biblia pauperum in St. Florian. Von dort führt der Weg zur Armenbibel in Wien (Cod. 1198). Alle Formen, die in St. Florian keimhaft angelegt waren, sind hier weitergebildet. Bei aller Tendenz zur Flächigkeit haben die Figuren doch mehr Volumen bekommen; Gesicht und Gliedmaßen sind rundlicher modelliert, auch die Falten der Gewänder sind um einen Grad fülliger geworden. In allen Bildern macht sich eine große Präzision bemerkbar. Mit sorgfältiger Genauigkeit sind die einzelnen Gewandpartien in Falten nebeneinander gelegt und die Bewegungen der einzelnen Personen aufeinander abgestimmt. Diese Merkmale treffen wir auch auf dem Antependium an, so ist z. B. die Haltung der Muttergottes und der Fall ihres Mantels übereinstimmend mit einer trauernden Maria auf der Kreuzigung der Armenbibel gegeben²⁷³⁾. Über das Antependium führt die Concordantia Caritatis im Stift Lilienfeld (Cod. 151) zeitlich hinaus. Bei der Stickerei dominierte noch das Zeichnerische gegenüber dem Malerischen. Die Linie bestimmt weitgehend das Bild, und die lavierte Modellierung durch die Farbe dient nur dazu, diese durch Licht- und Schattenkontraste stärker hervorzuheben.

Die Übereinstimmung der Stickerei mit diesen Beispielen der Buchmalerei ist sehr weitgehend, ein Unterschied besteht jedoch im Menschentypus. Die Figuren der Armenbibeln haben runde, kleine Köpfe, der Mund wird durch einen Punkt gebildet, die Gesichter zeigen lächelnde Züge. Auf dem Antependium dagegen sind die Gesichter schmal und länglicher gebildet, den Mund bezeichnen zwei parallele Striche. Einem ganz ähnlichen Typus begegnen wir auf den Glasfenstern des alten Kapitelsaals in Klosterneuburg, die unter Abt Stephan von Siersdorf angefertigt wurden²⁷⁴⁾, z. B. lassen sich der Kopf des Judas der Gefangennahme oder der Gottvaters in der Ölbergszene sehr gut mit dem des Moses vergleichen²⁷⁵⁾. Auch ist die Faltengebung auf den Fenstern in ihrer präziösen, fast höfischen Art der des Antependiums nahe verwandt. Übereinstimmend sind auch die Blattformen gebildet. Das vegetabilische Ornament der Scheibe mit der Verklärung Christi findet eine Entsprechung in den Kronen der Bäume auf der Stickerei²⁷⁶⁾.

Alle angeführten Beispiele sind in den 20er und frühen 30er Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden und es ist anzunehmen, daß die Vorzeichnung des Antependiums zur gleichen Zeit in einer ebenfalls niederösterreichischen Werkstatt entstanden ist oder nach dortigen Vorlagen angefertigt wurde. Ob Seidlin von Pettau sowohl die Zeichnung als auch die Stickerei ausführte, läßt sich nicht entscheiden, beide entsprechen sich jedoch in ihrer hohen Qualität.

In den gleichen Kreis gehört ein aus Königsfelden stammendes Antependium (Bern, historisches Museum). Es zeigt eine andere Variante des von den Rückseiten des Klosterneuburger Altares ausgehenden Einflusses, der die Malerei der folgenden Zeit bestimmte. E. Maurer, dem wir eine eingehende Arbeit über dieses Werk verdanken, sieht eine Verbindung mit dem Meister von Hohenfurth und der Kauffmannschen Kreuzigung und vermutet eher eine Entstehung in Wien als in Prag. Eine Verbindung mit Wien liegt durch den Stifter, Herzog Albrecht II., nahe, der das Kloster häufig besuchte und dessen Schwester in Königsfelden lebte. In einem Inventar von 1354 wird das Antependium bereits erwähnt. Der Behang zeigt sieben Szenen aus dem Leben Christi, die unter Architekturbaldachinen dargestellt sind. In der technischen Ausführung ist die Arbeit mit dem Antependium des Salzburger Domes (Wien, Museum für angewandte Kunst) zu vergleichen. Seide und Goldfaden sind auch hier das Material, in Spaltstich und Anlegetechnik ist die Stickerei ausgeführt. Vollständig abweichend ist allerdings die Vorzeichnung. In zartester Lasurmanier und verschiedenen Farben wurde diese auf den Leinengrund aufgetragen, so daß bei flüchtigem Hinsehen die gestickten Partien nicht von dem durch das Ausfallen des Seidenfadens sichtbar gewordenen Leinengrund unterschieden werden können. Die Vorzeichnung ist hier als ein selbständiges Gemälde aufgefaßt, das in einen zweiten Arbeitsgang überstickt wurde.

DAS RATIONALE IM DOMSCHATZ ZU REGENSBURG

Das Rationale ist ein bischöflicher Schulterschmuck, der ähnlich dem Pallium durch den Papst verliehen wurde. Heute wird diese Auszeichnung nur noch in Eichstätt, Paderborn, Krakau und Toul-Nancy getragen, die jedoch im Mittelalter vielen Bischöfen zuerkannt war. Das Vorbild ist das Ephod des Hohenpriesters²⁷⁷⁾. Die besondere Bedeutung dieses Schulterkleides wird schon aus der Ausführlichkeit ersichtlich, mit der es im Alten Testament beschrieben ist²⁷⁸⁾. Das Ephod bestand aus feinem Byssus, der mit vierfarbigen Mustern geschmückt war. Durch Rosetten aus je sechs Onyxsteinen, in welche die Namen der zwölf Stämme Israels eingraviert waren, wurden Vorder- und Rückteil auf den Schultern zusammengehalten. Über diesem Ephod hing an Ketten der Brustschild herab, eine rechteckige, mit dreizehn Edelsteinen verzierte Goldtasche. Der mittlere Stein, ein Adamas, verkörperte das Urim und Turrim, in der Vuldgata mit *doctrina* und *veritas* übersetzt. Die zwölf übrigen Steine symbolisierten die zwölf Söhne Jakobs.

Diese zwei zusammengehörenden Ornatstücke wurden von dem christlichen Priester getrennt übernommen. In der Vita Gebhardi wird berichtet, Bischof Gebhard von Salzburg (gest. 1088) habe ein Rationale in Form einer edelsteingeschmückten Tafel durch den byzantinischen Kaiser empfangen zum Dank für die Taufe seines Sohnes²⁷⁹⁾. Auch Honorius Augustodinensis beschreibt diese Art²⁸⁰⁾. Im Original hat sich kein Beispiel erhalten, daß sie jedoch nicht vereinzelt war, beweist ihr häufiges Vorkommen auf Siegeln und Grabdenkmälen.

Alle heute noch vorhandenen Stücke leiten sich in ihrem Äußeren jedoch von dem Ephod ab. In Regensburg ist als erster Bischof Hartwig I. (1106-26) auf einem Siegel mit dieser Auszeichnung abgebildet. Auf den Glasfenstern des Domes findet sich das Rationale dagegen erst bei Konrad von Luppurg (1296-1313). In beiden Fällen ist die Form der eines Palliums sehr ähnlich. Eine dem im Domschatz vorhandenen Original entsprechende Art tritt erst bei Nikolaus von Stachowitz (1313-40) auf. Für Eichstätt ist das von Bischof Gundekar II. (1057-75) begonnene, im dortigen Domkapitel befindliche Pontifikale die beste Quelle, um den Wechsel in der Gestaltung zu beobachten. Die Reihe der mit dem Rationale dargestellten Bischöfe beginnt mit Ulrich I. (1075-1099). Auf den meisten Abbildungen ist es auch hier dem Pallium sehr verwandt. Aufgrund dieses ständigen Wandels wird in der älteren Forschung angenommen, das Rationale habe in der christlichen Kirche keine feststehende Form besessen.

Honselmann²⁸¹⁾ dagegen gelangt anhand einer in der Vatikanischen Bibliothek aufgefundenen Zeichnung eines Paderbomer Rationales aus dem 12. Jahrhundert und unter Heranziehung der heute noch vorhandenen Stücke in Bamberg, Regensburg, Eichstätt und Paderborn zu der Annahme, das Aussehen sei immer konstant gewesen; ein rechteckiges Vorder- und Rückteil, das seitlich von etwas schmaleren Seitenstreifen eingefaßt wird. Die Seitenteile gehen etwas über die Breite des Mittelteils hinaus. Auf den Schultern werden beide Teile durch Rosetten zusammengehalten. Mit diesem Schnitt stimmen alle erhaltenen Stücke mit Ausnahme der erwähnten in Krakau und Toul-Nancy überein. Das letztere wurde erst im 19. Jahrhundert, vermutlich nach Siegelvorlagen angefertigt.

Eine geringe Abweichung des Regensburger Rationales (Abb. 51 und 52) besteht im Vergleich mit den anderen Beispielen in der größeren Breite der Mittelteile. Aus dieser formalen Übereinstimmung zieht Honselmann den Schluß, daß die bildlich dargestellten Rationalien nicht der Wirklichkeit entsprochen haben, sondern durch den ausführenden Künstler frei gestaltet wurden²⁸²⁾. Als weiterer Beweis könnte hinzugefügt werden, daß unter den auf Bildwerken des Regensburger Domes verhältnismäßig zahlreich vorkommenden Arten keine das im dortigen Kirchenschatz befindliche Stück getreu wiedergibt.

Parallel mit der äußeren Form geht eine Übereinstimmung des bildlichen Schmucks. Das apokalyptische Lamm, die Majestas Domini und die zwölf Apostel sind auf den Stücken in Bamberg, Regensburg, Krakau und der Zeichnung der Vatikanischen Bibliothek zu sehen. Das von Bischof Johann von Eich (1445-1464) gestiftete Rationale im Domschatz von Eichstätt, die Zeichnung im Vatikan, sowie das in Paderborn erhaltene Stück tragen die Worte Veritas und Doctrina, wohl von Urim und Turrim abgeleitet.

Dem in Bamberg befindlichen Rationale aus dem 11. Jahrhundert muß eine ganz besondere Bedeutung zugekommen sein, denn es fand eine fast getreue Kopie in dem Regensburger Stück. Hier tritt der Symbolgehalt besonders deutlich hervor. Das Rationale versinnbildlicht in seinem figürlichen Schmuck die Vereinigung der beiden Testamente. Die Darstellung auf der Vorderseite geht auf das Hohe Lied Salomonis (III, 9) zurück, die der Rückseite fußt auf der Offenbarung des Johannes. Die beide Teile verbindenden Schulterrosetten schmücken vier Frauengestalten, die durch Beischriften als die vier Kardinaltugenden gekennzeichnet sind. Die sie umgebenden Halbfiguren der Vertreter der zwölf Stämme Israels entsprechen als Antotypen den auf der Vorder- und Rückseite dargestellten zwölf Apostel. Damit wird bildlich zum Ausdruck gebracht, was als Gebet beim Anlegen des Rationales gesprochen werden muß. In einer von Flavius Illyricus 1557 in Straßburg veröffentlichten Meßordnung werden doctrina und veritas ausdrücklich

genannt, und der Sakramentar aus Corbie (Paris, B. N., cod. lat. 12052) enthält einen ausdrücklichen Hinweis auf die Beziehung zum Alten Testament ²⁸³).

Der entwerfende Künstler hat ganz bewußt in der Bildkomposition die architektonische Strenge des 11. Jahrhunderts wiederholt. Nur in einigen Einzelheiten ist er von dem ottonischen Vorbild abgewichen und hat Formen verwendet, die seiner Zeit mehr entsprachen. So fehlen z. B. beim apokalyptischen Lamm auf der Rückseite die sieben das Haupt umgebenden Spruchbänder und die sieben Augen. Daß diese Anlehnung eindeutig gewollt war und nicht in einem künstlerischen Unvermögen zu suchen ist, zeigt die hohe Qualität des Stückes, aber auch eine Abweichung von der Vorzeichnung. Diese ist an einigen Stellen sichtbar und läßt teilweise fortschrittlichere Formen erkennen. Die zwölf Apostel auf den seitlichen Partien waren in der Vorzeichnung unter mit Krabben besetzten Wimpergen vorgesehen. Der Sticker verwendet jedoch in einer historisierenden Tendenz den altertümlicheren Rundbogen. Auf dem Bamberger Vorbild erscheinen die Apostel an der entsprechenden Stelle ohne architektonische Rahmung. Dieses bewußte Zurückgreifen auf eine ältere Form steht nicht vereinzelt da. Ein bekannteres Beispiel ist die Restaurierung des Klosterneuburger Altars, die zwischen 1322 und 1329 vorgenommen wurde.

Da in dem figürlichen Schmuck des Regensburger Rationales weitgehend älteres Formengut übernommen ist, wurde vielfach eine Entstehung am Beginn des 13. Jahrhunderts angenommen ²⁸⁴). Nur Walderdorf ²⁸⁵) datierte das Stück in die 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts; ihm folgt Müller-Christensen ²⁸⁶). Braun vermutet Bamberg als Entstehungsort, da das dortige Rationale weitgehende Übereinstimmungen aufweist, dagegen auf den Bildwerken des Regensburger Domes in dieser Form erst im 14. Jahrhundert auftritt ²⁸⁷). De Farcy nimmt aufgrund der Verbindung mit Berthold eine Entstehung in Eichstätt an ²⁸⁸). Müller-Christensen lokalisiert das Stück nach Regensburg ²⁸⁹).

Trotz aller Rückgriffe auf das ältere Vorbild kann das Rationale stilistisch in die Kunstströmung Regensburgs um die Mitte des 14. Jahrhunderts eingeordnet werden. Diese Stadt hatte schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts ihre Bedeutung innerhalb der Buchmalerei verloren, dagegen erhebt sich die Glasmalerei in den 20er Jahren zu einer nie dagewesenen Blüte. Von hier hat die Stickerei wesentliche Anregungen empfangen und mit den durch das Bamberger Vorbild vermittelten Formen harmonisch verbunden. Kennzeichnend für die Regensburger Buchmalerei der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts ist eine starke Beziehung zu den Formelementen der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts ²⁹⁰). Diese ältere Tradition ist auch hinter dem Schmuck des Rationales zu fühlen, sonstige Analogien zur Buchmalerei dieser Zeit sind jedoch nicht festzustellen. Die Glas-

malerei dagegen gewann im 1. Viertel des 14. Jahrhunderts an Bedeutung ²⁹¹). In diesem Bereich, in dem erstklassige Künstler tätig waren, finden sich Übereinstimmungen, sowohl stilistischer als auch formaler Art, die eine Lokalisierung und Datierung des Rationales erlauben.

Neben dem Hauptmeister waren bei der Domverglasung noch zwei Nebenmeister tätig, und mit diesen letzteren zeigen die Figuren des Rationales eine auffallende Verwandtschaft. Mit sparsamen Mitteln, einfachen, klaren Linien zeichnet der Künstler seine Gestalten. Der Körperbau ist äußerst feingliedrig, und die starke seelische Erregung, die allen Figuren innewohnt, wird nur durch Gebärden Sprache ausgedrückt. Die Ruhe, die trotz aller Bewegung vorhanden ist, erreicht der Künstler durch einen streng geschlossenen Kontur. Die Arme mit den abgewinkelten Händen sind vor die Brust genommen und der weite Mantel umfängt die an sich schon einheitlichen Körperlinien wie ein Rahmen.

Die gleichen Merkmale sind bei den Hauptfiguren des Sippenmeisters zu sehen ²⁹²). Auch hier findet sich wie auf dem Rationale häufig das Dreiviertelprofil. Die Hände sind in ganz ähnlicher Weise zum Hauptträger des Ausdrucks geworden und deuten die bewegte Erregung an. Einige Einzelheiten lassen sich direkt vergleichen. Die Handhaltung des Georg ²⁹³) findet sich in ganz analoger Weise bei dem mittleren Apostel der rechten Vorderseite des Rationales. Ebenso stimmt die Bewegung des Paulus ²⁹⁴) mit der des untersten Apostels der linken Seite vollkommen überein. Auch in Einzelheiten der Gewandbehandlung gibt es Entsprechungen: die breite Zierborte am Halsausschnitt, die Drapierung des Mantels, der einen Wulst in der Körpermitte bildet. Ebenso fordern die Gesichtstypen zu einem Vergleich auf. Die Köpfe sind länglich und schmal gebildet, die Augen groß und mandelförmig. Die Nase ist lang und vom Nasenrücken führt eine einheitliche Linie bis zu den Augenbrauen.

Von dem gleichzeitig schaffenden "Meister der Verkündigung" läßt sich die Figur des Matthäus in der nördlichen Triforienreihe des Hauptchors gut vergleichen. Sie scheint ein Bruder des Christus auf der Vorderseite des Rationales zu sein ²⁹⁵). Auch hier stimmt der Gesichtstypus vollkommen überein, und bei beiden wird der Kopf von dem fülligen Haar hufeisenförmig gerahmt. Ebenso entsprechen sich Handhaltung und Gewanddrapierungen aufs engste. Ein Engel aus dem Jüngsten Gericht des Zwölfbotenfensters des gleichen Künstlers zeigt mit einem Engel des Rationales weitgehende Übereinstimmung (Abb. 53) ²⁹⁶).

Alle diese Analogien sind so stark, daß sie nicht als zufällig angesehen werden können. Der Meister des Rationales muß die Fenster des Doms gekannt haben und von ihnen wesentliche Anregungen empfangen haben. Seine Figuren schei-

nen etwas lockerer in ihren Bewegungen zu sein. Sie haben etwas von der Monumentalität der Fenster verloren und wirken runder und mehr durchmodelliert. Es ist nicht sicher, ob dies der anderen Technik oder einer etwas späteren Entstehung zuzuschreiben ist. Die Übereinstimmungen sind darüber hinaus jedoch so tiefgreifend, daß für den Ornat ein Zusammenhang mit den Fenstern aus den 40er Jahren des 14. Jahrhunderts angenommen werden muß.

In der lokalen Kunstgeschichtsschreibung der Stadt Regensburg wird das Rationale mit dem Burggrafen Berthold von Nürnberg, Bischof von Eichstätt (1354 - 1356) in Verbindung gebracht. Dieser verwaltete die Diözese Regensburg von 1355 bis 1359 und von 1360 bis 1364 als Administrator seines Bruders Friedrich, der zu dieser Zeit des Amtes enthoben war ²⁹⁷). Auch hatte er durch seine ständige Vermittlerrolle zwischen Bischof Friedrich und dem Domkapitel engen Kontakt mit dieser Stadt. Nach Sax ²⁹⁸) war das Rationale für Berthold in Regensburg bestimmt. Andere Forscher sind der Meinung, er habe es dort zurückgelassen ²⁹⁹). Quellenmäßig läßt sich eine Beziehung zwischen dem Schulterornat und Berthold nicht belegen. Betrachtet man jedoch die äußere Form, die in ihrer bewußten Anlehnung an das Rationale aus der Zeit Heinrichs des Heiligen einen ganz besonderen Anspruch dokumentieren sollte, und berücksichtigt man die historische Situation zu Lebzeiten des Bischofs, so ist ein Zusammenhang zwischen Schulterschmuck und Bischof Berthold sehr wohl möglich.

Das Bild dieses Mannes läßt sich nicht ganz klar umreißen. Die Chronik der Bischöfe von Eichstätt, das von Gundekar II. begonnene Pontifikale, schildert ihn als einen leichtsinnigen und nie zufriedenen Menschen, den es beständig aus seinem Bischofssitze fortzog und der gerne die Leitung einer anderen Diözese übernommen hätte ³⁰⁰). Nach anderen Quellen, die Sax bearbeitete, war Berthold jedoch ein kluger und umsichtiger Kirchenfürst, der neue Gesetze schuf, die Schulden des Hochstifts tilgte und der eine rege Bautätigkeit entfaltete ³⁰¹). Unter seiner Leitung wurde die Willibaldsburg neu erbaut und mit dem Neubau des Doms begonnen. Auch legte Berthold die Grundlage zum Domschatz und wird als Stifter eines Pontifikalornats und mehrerer Teppiche genannt.

Mit diesem Bild eines tatkräftigen Fürsten stimmt auch seine Berufung zum Administrator und seine Mittlerstelle in Regensburg überein. Berthold unterhielt rege Beziehungen zu Kaiser Karl IV., der ihn 1354 in Regensburg mit den Regalien belehnt hatte, und war dessen Hausmachtplänen sehr zugänglich. Karl IV. beabsichtigte, das Königreich Böhmen nach Norden und Westen auszudehnen, und versuchte zu diesem Zweck die zu Regensburg gehörigen Vesten Stauf

und Wörth in seinen Besitz zu bekommen ³⁰²⁾. 1355 versprach er Bischof Friedrich eine große Summe Geldes und eine Herrschaft in Böhmen, wenn er auf Stauf verzichten würde. Friedrich, der ständig verschuldet war, willigte entgegen den Beschlüssen des Domkapitels ein und Berthold vermittelte in diesem Streit. Wörth blieb bei Regensburg, Stauf mußte wegen der drückenden Schulden verpfändet werden ³⁰³⁾.

Ein zweiter Plan Karls war es, die Diözesen Bamberg und Regensburg unter die Herrschaft der Metropole Prag zu bringen und Berthold sollte den seit 1364 vakanten erzbischöflichen Stuhl besteigen. Da dieses Projekt auf großen Widerstand stieß, erwirkte der Kaiser 1365 bei einem Besuch in Avignon die Genehmigung Papst Urbans V. Bischof Berthold, der sich unter den Begleitern des Kaisers befand, erkrankte auf der Rückreise in Speyer und starb kurz darauf auf der Willibaldsburg ³⁰⁴⁾.

Da Bischof Berthold ein Mann mit hochfliegenden Plänen war, den es aus Eichstätt fortdrängte, ist es durchaus möglich, daß er das ehrwürdige Rationale des Bamberger Doms kopieren ließ, um seiner Stellung einen ganz besonderen Ausdruck zu verleihen. Da für den Prager Erzbischof ebenfalls der Gebrauch des Rationales gesichert ist, darf vielleicht die Vermutung ausgesprochen werden, Berthold habe den Schulterschmuck in Anbetracht der neu zu erhaltenden Würde ganz bewußt in Anlehnung an das Rationale in Bamberg anfertigen lassen.

ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Arbeit haben wir den Versuch unternommen, Werke der Stickkunst des 13. und 14. Jahrhunderts landschaftlich und zeitlich zu fixieren, sowie deren spezifischen Aussagewert für seinen Auftraggeber und seine Zeit aufzudecken. Dabei wurden folgende Ergebnisse erzielt: Der Gösser Ornat ist in seiner Gesamtheit ein einzigartiges Dokument für die Stellung und geistige Haltung eines reichsfreien, adeligen Damenstifts im 13. Jahrhundert. Mit Hilfe der Stickerei konnte der ganz besondere Rang dieses Klosters zum Ausdruck gebracht werden. Die halb weltliche Stellung wurde den Gläubigen bei jeder Messe durch die Gewandung des Priesters vor Augen geführt, auf der religiöse und weltliche Szenen und Wappen in Wert gleichberechtigt nebeneinander stehen.

Diese neue Deutung des Ornaments wurde möglich durch den Nachweis, daß in den Tierdarstellungen, die einen großen Teil der Gewänder bedecken, Länder- und Familienwappen dargestellt sind. Auch die anscheinend unorganische Musterverteilung, die besonders bei dem, in seinem originalen Bestand vollständig erhaltenen Pluviale sichtbar wird, konnte als ein Zeichen dieser halb weltlichen Stellung erkannt werden. Somit kann in diesem Gewand das bisher einzig erhaltene Beispiel des sog. Mi-Parti aus dem 13. Jahrhundert gesehen werden.

Die Wurzeln der figürlichen Szenen wurden in der Salzburger Buchmalerei des ausgehenden 12. Jahrhunderts nachgewiesen. In seinen figürlichen Vorlagen ist dieser Ornat altertümlich zu nennen, in seinem Dekorationsprinzip dagegen erstaunlich fortschrittlich. Denkt man an den vom Stift Goss im 13. Jahrhundert um seine Sonderstellung geführten Kampf, so kann vermutet werden, daß diese Formen bewußt gewählt wurden, um die bedrohten Rechte nach außen sinnfällig zu dokumentieren.

Ganz anders verhält es sich bei den drei aus St. Blasien stammenden Gewändern in St. Paul im Lavanttal. Sie sind Zeugnisse einer langen, stetig fortschreitenden Tradition eines Benediktinerklosters, das ohne einen nach außen gerichteten Ranganspruch nur der wissenschaftlichen und künstlerischen Beschäftigung oblag. Der figürliche Schmuck dieser Gewänder verdeutlicht eine lehrhafte Tendenz, die besonders dem Benediktinerorden eigen war. Dem Bereich der Buchmalerei, die von den Benediktinern jahrhundertlang eifrig gepflegt wurde, wurde die Einteilung der Gewänder entlehnt. Ebenso hat der stete Wechsel der Farbigkeit im Hintergrund der einzelnen Szenen in der Buchmalerei seine Entsprechung. Die Szenenfolge der Kasel I weist auf die Armenbibel hin, die nach Corneli auf

Benediktiner zurückzuführen ist. Kasel II und Pluviale zeigen Szenen aus dem Leben der Klosterheiligen von St. Blasien. Aus dem Formenvorrat der zeitgenössischen Buchmalerei sind auch die Darstellungstypen übernommen. Über das äußere Schema hinaus konnte für Kasel II und Pluviale auch in stilistischer Hinsicht eine enge Beziehung zur Buchmalerei aufgezeigt werden, besonders zu dem Codex 75 der Freiburger Universitätsbibliothek. Die drei Gewänder bilden also ein Beispiel für eine starke Klostertradition, die sich auf alle Sphären des monchischen Gottesdienstes und Lebens erstreckt.

Die drei in diesem Rahmen besprochenen Antependien aus Göss, Bamberg und Salzburg geben einen Einblick in die Wandlung der dekorativen Tendenzen der Altarbehänge. Zugleich sind sie Repräsentanten der verschiedenen Kunstlandschaften, aus denen sie hervorgegangen sind; in allen sind Züge sichtbar geworden, die ohne eine Kenntnis der lokalen Gegebenheiten und einer ortsgebundenen Tradition nicht zu erklären sind.

So findet die Darstellung der zur Gottesmutter hinreitenden hl. Drei Könige, die sich dem Thron ohne Zeichen der Anbetung nähern, in der Plastik des Bamberger Domes eine Entsprechung. Das Bildprogramm des Antependiums aus dem Salzburger Dom konnte stilistisch und thematisch mit einer Gruppe von Armenbibeln verbunden werden, deren Schwerpunkt in Oberösterreich liegt. Gleichzeitig wurden Beziehungen zum Klosterneuburger Altar und seinem Strahlungsbereich deutlich.

Sydow nennt das Antependium aus Göss erstaunlich fortgeschritten für die Frühzeit des 13. Jahrhunderts; wenn jedoch seine Entstehung in das 3. Viertel gesetzt wird, findet das Kompositionsschema - drei Hauptszenen von verschlungenen Bändern medaillonartig begrenzt - einen harmonischen Platz innerhalb der Entwicklung, die zum Bamberger Antependium hinführt. Der Altarbehang aus dem Salzburger Dom erweist sich als ein typisches Beispiel für das Bildprinzip des 14. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, dem auch die Stücke in Halberstadt und Helmstedt zugeordnet werden können. Das Charakteristikum dieser Gruppe besteht in einer Auswahl von Szenen aus der Jugend und Passion Christi, die in fortlaufenden Bildern dargestellt sind.

Die Adlerdalmatik und das Regensburg Rationale führen in einen anderen Bereich. Beide bergen in sich eine besondere Würde und damit verbunden einen Machtanspruch: das Rationale als hohe päpstliche Auszeichnung, die nur wenigen Bischöfen zuteil wurde, die Dalmatik als Zeichen der priesterlichen Funktion des Kaisers. Durch den Schmuck wird nun diese Würde noch symbolhaft gesteigert und dem Beschauer sichtbar vor Augen geführt.

Die Adlerdalmatik zeigt lediglich durch ihren Schnitt ihre Herkunft und Bedeutung als sakrales Gewand. Die Purpurfarbe des Stoffes und der gesamte Dekor sind der Herrschersymbolik entnommen. Über der Purpurfläche sind Medaillons mit dem Reichsadler verteilt und die Ränder sind mit einer Reihe von Herrscherbildnissen besetzt. Durch einen Vergleich mit den Glasfenstern des Straßburger Münsters konnten diese Bildnisse als die der rechtmäßig gewählten und gekrönten Herrscher des Heiligen Römischen Reiches festgestellt werden. Bei der Krönungszeremonie umgaben also alle Vorgänger in der gleichen Würde den neuen Kaiser.

Für die Auffassung des 14. Jahrhunderts ist es sicher nicht ohne Bedeutung, daß diese Vorfahren aus ihrer fernen, isolierten Stellung in den Fenstern herausgetreten sind und den ihnen nachfolgenden Herrscher ganz unmittelbar und eng umgeben.

Wie sehr die Kaiserdalmatik als das eigentliche Kaisergewand angesehen wurde, beweist der Vergleich mit einem König aus einer Anbetung in Würzburg. Bei der gerade in Angriff genommenen Restaurierung ist an Putzproben die alte Fassung sichtbar geworden. Zwei Könige tragen ein Gewand in Form der Adlerdalmatik mit der charakteristischen Bortenverzierung an den Rändern. Der Fond des einen Stoffes ist blau mit einem weißen Lilienmuster, das Gewand des zweiten Königs ist mit schwarzen Adlern verziert. An den Probenstellen hat sich keine Grundfarbe erhalten. In der lokalen Tradition werden diese drei Könige, die das Jesuskind anbeten als die Herrscher von Deutschland und Frankreich bezeichnet. Ein klares Bild der Beziehungen zu der kaiserlichen Adlerdalmatik kann erst nach Abschluß der Restaurierungsarbeiten gewonnen werden.

Als Zeichen einer ganz besonderen Würde ist auch das Rationale in Regensburg anzusehen. Die Entstehung muß unter Bischof Berthold von Eichstätt angenommen werden. Die kirchenpolitischen Gegebenheiten der Zeit, und die ehrgeizigen Pläne Bertholds zeigen, daß die Anfertigung des Rationales in einer derart anspruchsvollen und traditionsgebundenen Form dem Streben adäquat ist. Daneben weisen jedoch auch stilistische Einzelheiten in diese Epoche, wie ein Vergleich mit den Glasfenstern des Regensburger Domes gezeigt hat.

Überblickt man rückschauend noch einmal die Entwicklung der Stickerei im 13. und 14. Jahrhundert, so wird die Bedeutung klar, die dieser Kunstzweig als Aussage für die genannte Epoche hat.

Emporgewachsen in einer Zeit großer Umwälzungen und getragen sowohl von Klöstern als auch von weltlichen Werkstätten, nimmt dieser Zweig der Textil-

kunst in seiner Bedeutung sehr schnell zu. Die gleichberechtigte Stellung, welche die Stickerei unter den übrigen Künsten einnimmt, wird schon aus den Aufgaben deutlich, die ihr in steigendem Maße zufallen. Sie dient sowohl zum Schmuck der Kirche, des Altares und der liturgischen Gewänder - ist also würdig, das Heiligste zu umgeben - als auch auf allen Gebieten des profanen Bereichs.

In dem hier besprochenen süddeutschen Raum scheinen keine großen, mit den anderen Künstlern in direktem Kontakt zusammenarbeitenden Stickzentren bestanden zu haben, wie wir es etwa aus Köln wissen. Der erhaltene Bestand an Denkmälern läßt wenigstens nicht darauf schließen. Vielmehr ist anzunehmen, daß in unserem Gebiet die Stickerei in einzelnen, voneinander unabhängigen Werkstätten entstanden ist, die ihrerseits engen Kontakt mit den führenden Kunstströmungen der Zeit hatten.

Neben diesen künstlerischen Ausdrucksmitteln, die der Stickerei innewohnen, treten dann noch in hervorragendem Maße Wertvorstellungen, die mit dem Wort "Seide" verbunden waren, die heute nur noch schwer zu rekapitulieren sind. Daß Seide einen ungeheuren Reichtum darstellte, beweisen die Schenkungen von Seidenstoffen an Kirchen und Klöster. In Wert und künstlerischer Ausdrucksfähigkeit stand sie gleich hoch und konnte deshalb zum Ausdruck einer Zeit werden, die in diesen Kostbarkeiten ein würdiges Mittel sah, ihrer Verehrung Ausdruck zu verleihen.

Als selbständige Kunstgattung nimmt die Stickerei an dem allgemeinen Stilablauf teil und läßt sich in die einzelnen Kunstlandschaften eingliedern. Neben dieser Verankerung in den bedeutenden Kunstzentren, die für die besprochenen Beispiele aufgedeckt werden konnten, vollzieht sich innerhalb der Stickerei zudem eine weitere Entwicklung, die mit den äußeren Stilmerkmalen nur in indirekter Verbindung steht.

Ihrem Wesen nach ist die Stickerei eine Flächenkunst und durch die Technik des Stiches, sowie der Textur des Grundstoffes noch enger an den Grund gebunden als z. B. die Malerei. Sie bleibt nur solange auf einem künstlerisch hohen Niveau, als der Eigenheit dieses Kunstzweiges Rechnung getragen wird. Die Stickerei geht zunächst von geometrischen Prinzipien aus und als im Zuge der Entwicklung der Mensch und seine Umwelt in den Themenkreis einbezogen werden, erfolgt ihre Wiedergabe immer aus dem Gefühl des Textilen heraus. Bei den angeführten Beispielen des 13. Jahrhunderts, die mit zusammenhängenden, von einfachen dunklen Strichen konturierten Farbflächen arbeiten, ist der Stich ein sehr großer: am Gösser Ornat versetzter Gobelinstich, auf den Gewändern

aus St. Blasien Hexenstich und dem Antependium aus Bamberg Kettenstich. Durch diese verhältnismäßig grobe Technik entsteht eine bewegte Binnengliederung, die - Ton in Ton - dem ganzen Stück ein unbestimmtes Leben verleiht.

Mit der Zunahme des malerischen Elements in der Stickkunst ändert sich auch die Technik, da der große Stich die neuen Anforderungen einer differenzierteren Wiedergabe nicht erfüllen kann. Während bei den frühen Arbeiten nur eine Stickart in gleichmäßigen Reihen über den Grund liefen, treten nun mehrere zugleich auf. Bei den mit Goldfaden bedeckten Partien wird fast immer die Anlegetechnik angewandt. Hier braucht der Faden nicht durch den Grund hindurchgezogen zu werden und somit wird das wertvolle Material gespart. Unter dem Einfluß der immer stärker in den Vordergrund tretenden Malerei wird für die mit Seide ausgeführten Teile kleinere Stiche, so z.B. Spalt- und Plattstich, bevorzugt, die eine feinere Modellierung zulassen.

Erste Anzeichen eines Verfalls zeigten sich, als die Stickerei in eine phantasie-lose Massenproduktion ausartete, wobei Druckstöcke die manuelle Vorzeichnung ersetzten der Stich als Aussage nicht mehr genügt und andere Techniken zu Hilfe genommen werden. Um die Gesichtszüge bis ins Letzte individuell wiedergeben zu können - eine große Schwierigkeit, die z.B. in höchster Vollendung von den Stickern des Omats vom Goldenen Vlies bewältigt wurde - setzte man im 15. Jahrhundert häufig gemalte Gesichter in die Stickerei ein. Auch überstickte man plastische Körper aus Holz oder Papier, um einen Reliefcharakter zu erzielen.

EXKURS

DIE GESTICKTEN MITREN DES 13. UND 14. JAHRHUNDERTS

Die zum Pontifikalornat gehörige Mitra hat sich aus der Kopfbedeckung des Hohenpriesters entwickelt ³⁰⁵). Ihre Form war ursprünglich die eines Kegels und erst im frühen 12. Jahrhundert bilden sich die beiden Comua und die Fanones aus. Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts besteht die Mitra in ihrer heute noch üblichen Form mit zwei hintereinanderliegenden Hörnern, die durch Stoff miteinander verbunden sind ³⁰⁶). Ursprünglich war die Mitra nur eine päpstliche und bischöfliche Insignie, die auch dem Kaiser zustand. Im Jahre 1063 erteilte Papst Alexander III. dem Abt von Canterbury als erstem das Recht, diese Auszeichnung zu tragen ³⁰⁷). In der folgenden Zeit scheint jedoch diese Würde häufiger verliehen worden zu sein ³⁰⁸).

Die Mitra des Abtes hatte sich von der eines Bischofs durch größere Einfachheit zu unterscheiden. Grundsätzlich gab es zwei Arten: die Mitra preciosa und die Mitra simplex. Die erstere war mit kostbaren gewebten oder gestickten Bändern "in circulo et titulo", also als untere Einfassung und in der vorderen und hinteren Mitte, geschmückt, und die vier dreieckigen Schilde zeigten ebenfalls reiche Verzierungen. Diese Inful durfte von Äbten exemter Klöster getragen werden, während allen übrigen nur die Mitra simplex gestattet war, die aus edlem Stoff, jedoch ohne allen weiteren Schmuck sein mußte. Diese Vorschrift scheint jedoch sehr bald nicht mehr beachtet worden zu sein, denn Papst Clemens IV. (1265-1268) sah sich veranlaßt, den Gebrauch der Mitra neu zu regeln ³⁰⁹).

Die aus dem süddeutschen Bereich stammenden Stücke gehören alle der Gruppe der Mitra preciosa an. Sie sind durch Stickereien und aufgesetzte Goldborten deutlich als solche gekennzeichnet. Am Anfang dieser Reihe stehen drei aus Salzburg stammende Beispiele. Wichtig für die Datierung ist die Tatsache, daß die Äbte von St. Peter erst 1231 das Recht der Inful erhielten. Die Mitra in Boston (Mus. of Fine Arts), ehemals in St. Peter, soll hier an die erste Stelle gesetzt werden (Abb. 56). Die Verzierung der Schilde mit Sternen wie wir sie hier sehen, scheint im 13. Jahrhundert, besonders in der 2. Hälfte, sehr gebräuchlich gewesen zu sein. In den Schatzverzeichnissen von St. Paul in London wird 1245 eine Mitra mit diesem Schmuck genannt, im Jahre 1295 ist die Zahl auf fünf weitere angewachsen ³¹⁰). Von diesen letzteren waren drei außerdem mit runden Medaillons geschmückt, in deren Mitte Steine eingelassen waren. Etwas ähnliches ist auch auf der Salzburger Mitra zu sehen. Das Innere der goldenen Sterne ist mit einer hellroten Rosette geschmückt, und das gleiche Ornament tritt in der

Spitze der Hörner noch einmal auf. Zwischen den einzelnen Strahlen der Sterne sind abwechselnd runde grüne und violette Punkte mit einem schmalen äußeren Rand eingestickt. Hier hat der Künstler versucht, mit Hilfe der Stickerei die Illusion goldgefaßter Edelsteine zu erzielen.

Die Form der auf dieser Inful vorkommenden Rosette ist im späten 13. Jahrhundert sehr geläufig. Wir finden sie auf dem Verschuß der sog. Reiseflasche des hl. Rupert im Salzburger Domschatz ³¹¹⁾. Aber auch auf Textilien dieser Zeit ist sie keine Seltenheit. Als Beispiel sei hier der Bezug des Reliquiars im Domschatz von Regensburg genannt, der von Falke nach Regensburg lokalisiert, aber von Müller als spanisch angesprochen wird ³¹²⁾. Auf den Grabdecken des 1275 verstorbenen Infanten Fernando de la Cerda (Burgos, Dom) sehen wir ebenfalls ganz ähnliche Muster ³¹³⁾.

In ihrem Gesamtschmuck, sowie in den Einzelformen hat die Mitra die stärksten Beziehungen zur 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts und es ist anzunehmen, daß sie in dieser Zeit entstanden ist. Wie lange jedoch der Sternenschmuck auf den Mitren, freilich in abgeänderter Form gebräuchlich war, zeigt ein Beispiel aus dem ehem. Prämonstratenserkloster Rütli im Rathaus von Rapperswil ³¹⁴⁾. Hier haben sich die Rosetten im Innern des Sterns zu plastisch gearbeiteten Sonnen gewandelt und bei den Strahlen wechselt ein gerader in Reliefstickerei mit einem flachgearbeiteten in Flammenform. Durch die Wappen auf den Fanonen kann diese Mitra in den Anfang des 16. Jahrhunderts datiert werden.

Eine zweite, ehemals in St. Peter, Salzburg befindliche Mitra, deren Verbleib nicht bekannt ist, zeigt nur auf den Fanonen Schmuck durch Stickerei (Abb. 57) ³¹⁵⁾. Eine Behandlung dieses Stückes ist durch mangelhafte Abbildungen sehr erschwert. Tietze setzt den Stoff der Inful um 1200 und die Bänder etwas früher an ³¹⁶⁾. Als Stickereivorlage diente hier ein koptischer Stoff mit einem Muster in unendlichem Rapport. Daß es sich hier um einen solchen Ausschnitt eines größeren zusammenhängenden Dekors handelt, zeigt die Behandlung der Muster am Rand der Bänder. Dort ist das Muster unorganisch halbiert und wirkt wie mit einer Schere von einem größeren Stück abgetrennt.

Stoffe mit vollständig analogem Dekor konnten nicht gefunden werden, jedoch deuten alle Einzelformen auf eine koptische Vorlage des 5. bis 7. Jahrhunderts. Im dortigen Bereich sind die auf den Fanonen vorkommenden Herz- und Blütenformen besonders häufig anzutreffen ³¹⁷⁾. Ähnliche Übernahmen aus dem Gebiet der Wirkerei in das der Stickerei, sowie die gleiche Technik - Kettenstich - waren auf den Gewändern des Gösser Ornaments zu beobachten. Auch hier hatten Stoffmuster als Vorlage gedient und waren bis ins Einzelne gehend übernommen

worden. Diese Entlehnungen aus einem anderen Bereich des Textils hören mit dem Ende des 13. Jahrhunderts auf. Die erhaltenen Beispiele aus dem 12. Jahrhundert sind äußerst gering und lassen kein klares Bild über den Formenvorrat zu. Jedoch scheinen vorwiegend byzantinische Vorlagen verwendet worden zu sein. Da diese Mitra neben der oben besprochenen schon in den ältesten Inventaren der Kirche erscheint und als dem hl. Gründer zugehörig bezeichnet wird, dürfte sie von jeher zum Kirchenschatz gehört haben. Ihre Entstehung wird daher ebenso wie die des oben besprochenen Stückes in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts fallen.

Etwas später dürfte die Mitra des Salzburger Domes entstanden sein, die mit Perl- und Seidenstickereien verziert ist (Abb. 58). Diese Muster zeigen in ihren Einzelformen Zeichen einer Verhärtung und Abstraktion, die für das Ende des 13. Jahrhunderts typisch sind. Vergleicht man dazu verwandte Ornamente einer früheren Zeit, z. B. die Lilien- und Blattborten der sog. Mitra des hl. Otto im Bamberger Domschatz, die Ende des 12. Jahrhunderts entstanden ist, so wird diese Erstarrung evident ³¹⁸). Das Ornament der Bamberger Mitra ist von einer schwelenden Spannung erfüllt. Jedes Detail wird aus lebendig bewegten Linien gebildet, die bei aller Liniarität des Gesamtdekors das vegetabilische Element hervorheben. Der Fanonenschmuck der Salzburger Mitra hat alle diese Merkmale verloren. Hier ist das vorher lebendige Ornament zu einer abstrakten Linie reduziert. Aufgrund ihrer Form wurde die Mitra von Tietze in das Ende des 15. Jahrhunderts gesetzt ³¹⁹). Ein Vergleich mit dem dekorativen Schmuck des späten 13. Jahrhunderts macht diese Datierung jedoch unmöglich.

In den Anfang des 14. Jahrhunderts führt eine Mitra aus dem ehem. Benediktinerstift Arnoldstein in Kärnten (Wien, Mus. f. angewandte Kunst), die enge Beziehungen zur italienischen Kunst aufweist (Abb. 59). Sacken hat als erster auf diese Verbindungen hingewiesen ³²⁰). Der Katalog der Ausstellung "Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart" zieht einen Sticker aus Kärnten in Erwägung ³²¹). Der dargestellte Menschentyp, sowie die Ornamentformen weisen dagegen ganz deutlich auf Oberitalien. Die Flächenaufteilung entspricht einem allgemein üblichen Schema. Eine doppelte Umrahmung der Schilde, sowie Engelgestalten in den Schildmedaillons sehen wir ganz ähnlich auf der Mitra Benedikt XI. (1303-1304) in Perugia (S. Domenico) ³²²). Der Figurentypus, kleine, runde Köpfe mit kleinem Mund, schmalen, geschlitzten Augen, der aus dem Kunstkreis Giotto's abgeleitet ist, findet eine Entsprechung in der Buchmalerei dieser Zeit in dem Gebiet, dem auch die Ornamentformen entliehen sind. Die vegetabilischen Ranken in ihrer freien Bewegung und den dazwischengestreuten vergoldeten Kügelchen hat besonders enge Analogien im Kreise der venezianischen und bologneser Miniaturen, z. B. der Descriptio Terrae Sanctae des

Burchardus Theutonicus (Padua, Bibl. del Seminario, MS 74, fol. 13)³²³). Perl- und Seidenstickerei treten häufig zusammen auf. Jedoch ein so vollständiges Durchdringen beider Techniken, wie wir es bei der Mitra aus Arnoldstein sehen, ist in der deutschen Stickerei nicht bekannt. Dort treten beide nebeneinander auf, ohne jedoch in direkte Beziehung zueinander zu stehen. Während bei dieser Inful sich Seide und Perlen gegenseitig ergänzen und dadurch ihren spezifischen Schmuckwert noch erhöhen. Die Rankenmuster der Fanonen mit ihren großformigen Blüten weisen ebenfalls auf italienisches Kunstgebiet hin.

Eine technische Einzelheit, das gitterförmige Überfangen der gelegten Fäden findet sich in gleicher Weise auch an der Mitra des Germanischen National-Museums in Nürnberg, die ebenfalls Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden sein wird und vermutlich norditalienischen Ursprungs ist (Abb. 60)³²⁴). In der Art der Licht- und Schattenwiedergabe der Gewandpartien sind Übereinstimmungen mit der Stola des Papstes Benedikt XI. zu beobachten, z. B. gleichen die Partien am Rock der Verkündigungsmadonna in ihrer Behandlung dem Gewand des hl. Petrus³²⁵).

Werden die Ergebnisse noch einmal zusammengefaßt, so deuten alle Anzeichen stilistischer Art, ebenso wie die Technik auf einen Zusammenhang mit dem italienischen Kunstgebiet hin. Merkmale, die auf den süddeutsch-alpenländischen Bereich hinweisen, lassen sich dagegen nicht feststellen. Es kann daher vermutet werden, daß die Mitra im norditalienisch-venezianischen Bereich entstanden ist.

Die Mitra des Stiftes Admont gehört dagegen in den im Rahmen dieser Arbeit abgegrenzten Bereich (Abb. 61). In der Klosterchronik wird diese Inful mit dem Gründer des Stiftes, Erzbischof Gebhard von Salzburg (gest. 1088) in Verbindung gebracht, da sie sich in dessen Grab gefunden haben soll³²⁶). Die durch den Brand von 1868 nur lückenhaft erhaltenen archivalischen Nachrichten berichten erst 1629 von einer Erhebung der Gebeine des Stifters³²⁷). Diese können sich zu diesem Zeitpunkt jedoch schon nicht mehr an ihrem ursprünglichen Ort befunden haben, denn in einer Chronik von 1598 wird das Grab wie folgt beschrieben: "Das Grab ist hoch geweiß einer khurzen, lang aber einer völligen Manßlang, oben darauf Fundatoris völliger Mansleng ain von Gibs gemacht Bildnuß in habitu archiepiscopali et pallio meretheil goltgefaßt, das Angesicht als eines geschornen religiosi, bey den Fueßen von Gibs ain Leb ziemblich Größ liegend" ³²⁸). Es handelt sich hier also um eine Tumba mit einer plastischen, farbig gefaßten Liegefigur des Verstorbenen in vollem Ornat. Aufgrund der allgemein gehaltenen Beschreibung ist eine zeitliche Einordnung

nicht möglich. Der Typus des Hochgrabs mit dem Bildnis des Toten nimmt im 14. und 15. Jahrhundert sehr zu, ob jedoch das des Erzbischofs Gebhard in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden und die Mitra bei dieser Gelegenheit dem Grab beigegeben wurde, muß hypothetisch bleiben. Bei der 1629 stattgefundenen Exhumation wurden Mitra, Sandalen und Pedum als Grabbeigaben gefunden und in der Sakristei verwahrt. Der noch heute im Kirchenschatz vorhandene Stab, sowie die in einer Nachzeichnung erhaltenen Sandalen sprechen durchaus für eine Entstehung im 11. Jahrhundert. Es ist daher wahrscheinlich, daß Gebhard ohne Mitra beigelegt wurde und man dieses Versäumnis später nachholte.

Auf den Schilden sind die Gottesmutter und drei hl. Bischöfe dargestellt, die Stab und Buch in den Händen tragen. Wichner deutet diese drei Gestalten ohne nähere Begründung als die Hl. Benedikt, Rupertus und Ulrich³²⁹⁾. Da jedoch das Kloster der Jungfrau Maria und dem hl. Blasius geweiht ist, kann mit größerer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß diese beiden Titelheiligen auf der Stirnseite der Mitra erscheinen, zumal sie auch auf den Stiftssiegeln vorkommen. Seit der Gründung durch Erzbischof Gebhard war Admont eng mit der Metropole Salzburg verbunden. Daraus kann vielleicht der Schluß gezogen werden, daß auf der Rückseite Rupertus und Virgilius, die beiden Hauptheiligen Salzburgs, zu sehen sind.

Die Figuren verkörpern das Ideal der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Im Vergleich mit den überschulenkten und feingliederigen Gestalten der 1. Jahrhunderthälfte, "die sich nicht bewegen, sondern bewegt wurden"³³⁰⁾, haben sie an Masse und Standfestigkeit zugenommen. Der gesamte Körper ist blockhaft zusammengefaßt und hat die innere Spannung der vorangehenden Epoche weitgehend verloren. Die Figuren breiten sich in der Fläche aus und ihre Körpermitte wird durch breite, querlaufende Gewandbahnen hervorgehoben. Die vom rechten Arm der Madonna herabfallenden Mantelpartien bilden keine schlanken Röhrenfalten mehr, sondern schieben sich zu einer dichten Stoffmasse zusammen. Auch das Kind hat an Körperlichkeit gewonnen und sitzt schwer auf dem Arm der Mutter. Bezeichnend für die neue Körperauffassung ist die Nacktheit. Obgleich die Figuren an kraftvoller Schwere zugenommen haben, wirken sie nicht gedrunken oder derb. Eine Tendenz zum Höfisch-Grazilen wie sie zu Beginn des Jahrhunderts geläufig war und an seinem Ende wieder stärker hervortritt, ist hinter der Darstellung fühlbar.

Der Aufbau des Gesichts ist ebenso klar wie der des Körpers. Die einzelnen Partien sind großflächig und breit dargestellt. Auffallend sind die etwas wulstig aufgeworfenen Lippen, der ganz leicht geöffnete Mund und die in ihrem unteren Teil stark ausgeprägte Nase. Alle diese Merkmale scheinen zeitbedingt zu sein. Sie

finden sich ebenso auf den Fresken des Meisters Theoderich auf der Burg Karlstein³³¹⁾, dem Bildnis Rudolfs IV. in Wien (Diözesanmus.)³³²⁾ und treten auch in der Plastik auf, z. B. bei der Türpfeilmadonna des Augsburger Doms³³³⁾. Alle diese aufgeführten Werke sind im 3. Viertel des 14. Jahrhunderts entstanden. In den gleichen Zeitraum führen auch kostümgeschichtliche Einzelheiten. Der runde weite Halsausschnitt am Kleid der Madonna tritt um 1350 auf und findet sich zunächst auf Werken, die der höfischen Sphäre nahestehen. Im Kreise der böhmischen Malerei sehen wir ihn zuerst auf Werken des Meisters von Hohenfurt, z. B. am Gewand eines Engels auf dem Auferstehungsbild des Hohenfurter Altars³³⁴⁾. Wenig später nimmt die Häufigkeit bedeutend zu. Auf den Fresken des Meisters Theoderich auf der Burg Karlstein tragen fast alle Märtyrer Kleider mit diesem großen Ausschnitt. Um dieses beliebte Detail nicht zu überdecken, nimmt auch der obere Abschluß des Mantels die Rundung an und bildet mit dem Kleid einen gemeinsamen oberen Abschluß. In der 1362 entstandenen *Legenda aurea* ist der Mantel der hl. Caecilie vollständig mit dem der Madonna unserer Mitra identisch³³⁵⁾.

Der überlängte Ärmel am Kleid der Madonna, der mit einem kleinen Bogen auf die Mittelhand übergreift, ist ebenfalls eine Modeerscheinung des 3. Jahrhundertviertels und ist ganz analog auf der vor 1360 entstandenen Tafel der thronenden Gottesmutter zwischen den Hl. Katharina und Margarethe in Böhmisches-Budweis (Stadtmus.) zu sehen³³⁶⁾. Ein weiteres Beispiel findet sich auf Illustrationen des Rosenromans (Rom, Vatik. Bibl.), der 1371 datiert ist³³⁷⁾. Die Frisur der hl. Bischöfe weist ebenfalls in diese Zeit. Alle tragen das Haar eine Hand breit über der Schulter abgeschnitten und glatt nach hinten gestrichen. Auch diese Eigentümlichkeit tritt um die Jahrhundertmitte auf und ist in Ansätzen schon auf der Kaufmannschen Kreuzigung (Berlin, Deutsches Museum)³³⁸⁾ und dem Bildnis Erzherzog Rudolfs in Wien zu beobachten. Im Werk des Meisters Theoderich tritt diese neue Haartracht neben der alten auf, die langes bis über die Schulter niederfallendes Haar vorschrieb.

Den Grund für diese um 1350 so zahlreich auftretenden Modeneuerungen gibt die Limburger Chronik an, die zwar in einer anderen Kunstlandschaft entstanden ist, jedoch als die beste Quelle für die Zeitströmungen um die Jahrhundertmitte gelten kann. Nach den langen Pestjahren erwachte ein ganz neues Lebensgefühl, das auch in der Kleidung einen Niederschlag fand³³⁹⁾.

Die Ornamente, welche die Mitra am unteren Rand abgrenzen und den Schmuck der Mittelstreifen bilden, sind aus großen, gelappten Blättern zusammengesetzt. Bei aller lockeren und vielseitigen Gestaltung gehen die Einzelformen auf ganz wenige Typen zurück, Akanthus und Blüten mit einfacher, kreuzförmiger Blatt-

stellung. Im Bereich der Buchmalerei finden sich ähnliche Motive besonders bei den Werken, die den Arbeiten für Johann von Neumarkt nahestehen. Das Evangeliar des Johann von Troppau (Wien, Nationalbibl., Cod. 1182) bietet gute Vergleiche³⁴⁰⁾. Die Ornamentik der Randleisten wird hier ebenfalls aus großblättrigen Blättern gebildet, die sich zu immer wiederkehrenden Formen rollen. Der Codex ist 1368 entstanden. Neben diesem Beispiel aus der Buchmalerei können auch zeitgenössische Stoffmuster herangezogen werden. Wieder finden sich auf Arbeiten des Meisters Theoderich die engsten Angleichungen. Die auf den Gewändern der hl. Katharina und eines Bischofs in der Kapelle des Hl. Kreuz auf Burg Karlstein wiedergegebenen Formen sind zwar in ihrer Gesamtwirkung zarter als das Blattwerk der Mitra, jedoch in Bewegung und Auffassung durchaus verwandt. Die Weiterentwicklung dieser Schmuckformen über das Jahrhundert hinaus kann an der Mitra in Frauenfeld in der Schweiz (Museum) verfolgt werden, die als ein Geschenk des Papst Johann XXIII. an das Kloster Kreuzlingen angesehen wird³⁴¹⁾. Hier sind die auf der Admonter Mitra in Seide und Goldfaden ausgeführten ornamental Teile in vergoldeten Silberplatten getrieben und auf den Stoff genäht.

Bei der Frage nach der räumlichen Einordnung der Mitra muß von den dargestellten Figuren ausgegangen werden. In diesen Gestalten, die blockhaft zusammengesetzt erscheinen und im Gegensatz zu dem überschlanken Menschentyp des 1. Jahrhundertviertels ein kräftigeres Geschlecht verkörpern, sind starke Anlehnungen an die Darstellungsweise des Meisters Theoderich zu beobachten. Während jedoch die Menschen des Meisters Theoderich fast wuchtig in ihrer Schwere wirken, sind bei den Heiligen der Mitra zartere, an die klassische Zeit der Plastik erinnernde Züge nicht zu verkennen, die sich von der höfischen Art des späten 14. Jahrhunderts mit seinem überlängten Figurentyp, wie ihn z. B. der Meister von Hohenfurth vertritt, ganz wesentlich unterscheidet. Dieses Beibehalten eines klaren und zeitlosen Ideals ist kennzeichnend für die österreichische Kunstlandschaft des 14. Jahrhunderts³⁴²⁾. Prag und Wien waren die beiden rivalisierenden Kunstzentren der 2. Jahrhunderthälfte, die von Kaiser Karl IV. und seinem Schwiegersohn Erzherzog Rudolf ihre Förderer hatten. Böhmisches und Österreichisches traf und vermischte sich besonders stark in Wien, wo böhmische Anregungen aufgenommen und selbständig weiterentwickelt wurden. Im Bereich dieser Einflußsphäre muß ebenfalls die Mitra entstanden sein.

Nach der von Wichner in Auszügen veröffentlichten Klosterchronik verlieh Papst Gregor IX. 1330 dem Abt Berthold I. und dessen Nachfolgern das Recht, Inful und Stab zu tragen, und von Abt Ulrich (1339-1359) wird berichtet, er habe eine Mitra preciosa für das Stift angeschafft. Ob es sich hierbei um das noch

vorhandene Stück handelt, kann nicht festgestellt werden, da alle näheren Angaben fehlen. Eine Verbindung wäre allerdings möglich.

ANMERKUNGEN

- 1) W. Mannowski, Der Danziger Paramentenschatz, Berlin 1931, S. 9.
- 2) F. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, Bd. I-III, Bonn 1859-69.
- 3) Ch. Rohault de Fleury, La messe, vol. VII, Paris 1888.
- 4) L. de Farcy, La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours, Paris 1890.
- 5) J. Braun, Die Liturgische Gewandung in Occident und Orient, Freiburg i. B. 1907.
- 6) R. Bauerreis, Kirchengeschichte Bayerns, Bd. IV, München 1953, S. 2 und 56 f.
- 7) Der jüngere Titurel, hrsg. von K. A. Halm, Quedlinburg-Leipzig 1842, Vers 311, 312, 321, 325, 336-338, 344.
- 8) Gregor von Tours, Liber in gloriam martyrum, cap. 58, hrsg. von B. Krusch, MGSS RER. MER. I, 2, Hannover 1885, S. 528.
- 9) Braun a. a. O. S. 702.
- 10) J. A. Endres, Die Kirche der Heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg (= Zeitschr. d. histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg/22) Augsburg 1895, S. 199.
- 11) A. Niedermayer, Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg, Landshut 1857, S. 22.
- 12) S. Günther, Geschichte der literarischen Anstalten in Bayern, Bd. I, München 1810, S. 389.
- 13) G. Hager, Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren (= Oberbayr. Archiv f. vaterländ. Gesch. / 48) München 1893/94, S. 228.
- 14) A. Mitterwieser, Der Dom zu Freising und sein Zubehör zu Ausgang des Mittelalters (= 11. Sammelbl. d. histor. Vereins Freising) Freising 1918, S. 57.
- 15) C. G. von Murr, Beschreibung der Reichskleinodien und Heiligthümer welche in der des H. R. Reiches freyen Stadt Nürnberg aufbewahret werden, Nürnberg 1790, S. 33.

- 16) Bock a.a.O. Bd. I, S. 157 und 164.
- 17) Reinfried, hrsg. von J. Bartsch, Stuttgart 1871.
- 18) Ulrich von Eschenbach - Wilhelm von Wenden, hrsg. von W. Toischer, Prag 1876, S. 63, Zeile 2209 ff.
- 19) Der große Wolddietrich, hrsg. von A. Holtzmann, Heidelberg 1865, S. 5, Vers 30, S. 11, Vers 30 ff.
- 20) Seifried Helbling, hrsg. von J. Seemüller, Halle 1886, VIII, Zeile 208, S. 192.
- 21) Kat. Ausst. "Österreichische Kunst vom **M**ittelalter bis zur Gegenwart" Wien 1946, Nr. 123 m. Abb.
- 22) A. Schulz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, Bd. I, Leipzig 1889, S. 302 f.
- 23) J. Pascher, Die Liturgie der Sakramente, Münster 1951, S. 171.
- 24) Braun a.a.O. S. 705.
- 25) G. Durandus, Rationale divinatorum officiorum, Lyon 1592, lib. III, p. 119-153. Herrn Prof. Pascher, der mir dieses Werk zur Verfügung stellte, möchte ich an dieser Stelle herzlich danken.
- 26) V. Finster, Die altliturgischen Maßgewänder aus der ehem. Nonnen-Abtei-Kirche Göss bei Leoben (= Obersteiermark, Blätter d. christl. Kunstvereins d. Diözese Seckau/V, 2) Seckau 1874.
- 27) Bock a.a.O. Bd. II, S. 269.
- 28) M. Dreger, Der Gösser Ornat (= Kunst u. Kunsthandwerk, Monatsschr. d. K.K. Mus. f. Kunst u. Industrie/XI) Wien 1908, S. 613 ff.
- 29) K. Bracher, Der Stifterinaltar und der Stifterin genährter Ornat zu Göss (= Archiv u. Chronik, Blätter f. Seckauer Diözesangesch/I) Graz 1948, S. 185 ff. - Ders. Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte des Stiftes Göss (= Zeitschr. d. histor. Vereins f. Steiermark/1. Sonderh.) Graz 1954.
- 30) M. Pollak, Die sinnbildliche Bedeutung der Darstellung des Gösser Ornats (= Kirchenkunst, österr. Zeitschr. f. Pflege relig. Kunst/IX) Wien 1937, S. 58 ff. und 73 ff.
- 31) M. Dreger, Die künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, Wien 1904, Taf. 182/83.

- 32) A. L. Olsen, Medieval ecclesiastical textiles (= Internat. Studio/XIVC)
New York 1929, S. 38.
- 33) Dreger a. a. O. S. 615.
- 34) Bock a. a. O. Bd. II, S. 296.
- 35) A. Branting - A. Lindblom, Medieval embroideries and textiles in
Sweden, Uppsala 1932, S. 21.
- 36) O. Wulff - W. F. Volbach, Spätantike und koptische Stoffe aus ägypti-
schen Grabfunden in den Staatlichen Museen Berlin, Berlin 1926,
Nr. 6814, Taf. 3.
- 37) Wulff-Volbach a. a. O. S. 5.
- 38) Annales d. Mus. Guimet, Paris 1902, S. 34, pl. VII.
- 39) W. F. Volbach, Catalogo del Museo sacro della Bibliotheca Apostolica
Vaticana, vol. III, 1 = I tessuti. Rom 1942, S. 86, Taf. XIX.
- 40) Wulff-Volbach a. a. O. Nr. 9245, Taf. 58.
- 41) Wulff-Volbach a. a. O. Nr. 9131, Taf. 68.
- 42) Branting-Lindblom a. a. O. S. 21.
- 43) Rohault de Fleury a. a. O. pl. DXXIII.
- 44) Rohault de Fleury a. a. O. pl. DLXXII.
- 45) Rohault de Fleury a. a. O. pl. DCIII.
- 46) Branting-Lindblom a. a. O. S. 21.
- 47) Kat. Ausst. "Sakrale Gewänder des Mittelalters" München 1955, Nr. 45,
Abb. 54/55.
- 48) Österreichische Kunsttopographie, Bd. IX = Die kirchlichen Denkmale
der Stadt Salzburg, bearb. von Hans Tietze, Wien 1912, Taf. 15.
- 49) Österr. Kunsttopographie/IX, Taf. 14.
- 50) Bock a. a. O. Bd. II, Taf. XXIII, 1.
- 51) I. Errera, Catalogue d'étoffes anciennes et modernes, Mus. Royaux des
Arts Décoratifs de Bruxelles, Brüssel 1907, S. 9, Nr. 1EE m. Abb.
- 52) Wulff-Volbach a. a. O. Nr. 9225, Taf. 43.
- 53) Rohault de Fleury a. a. O. pl. DL f. u. DXLIX.

- 54) Cod. lat. 111550. Rohault de Fleury a. a. O. pl. DXLIV.
- 55) Rohault de Fleury a. a. O. pl. DXXXV.
- 56) N. Kondakov, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails, Frankfurt/M. 1892, S. 211 m. Abb.
- 57) Deutsche Kunst, Bremen: Angelsachsen Verl. I/75, Abb. KH/S/ro 3.
- 58) Wulff-Volbach a. a. O. Nr. 6989, Taf. 81.
- 59) Wulff-Volbach a. a. O. Nr. 17524, Taf. 83.
- 60) Cicerone/XX, Leipzig 1928, Abb. S. 540.
- 61) Herrad von Landsberg, Hortus deliciarum, hrsg. von J. Walter, Straßburg 1952, pl. XXXVI.
- 62) Rohault de Fleury a. a. O. pl. DLII.
- 63) J. Déer, Der Kaiserornat Friedrichs II., Bern 1952, Taf. 9.
- 64) J. Ebersold. La miniature byzantine, Paris 1926, pl. XXXI, 1.
- 65) Errera a. a. O. S. 64, Nr. 64.
- 66) Errera a. a. O. S. 70, Nr. 69A.
- 67) Wulff-Volbach a. a. O. Nr. 9283, Taf. 134.
- 68) Kat. Ausst. "Sakrale Gewänder des Mittelalters", Nr. 52, Abb. 63.
- 69) Rohault de Fleury a. a. O. pl. DXV.
- 70) Branting-Lindblom a. a. O. S. 22, Taf. 15.
- 71) Dreger a. a. O. S. 634.
- 72) Pollak a. a. O. S. 59.
- 73) Pollak a. a. O. S. 60 f.
- 74) W. S. Heckscher, Berninis elephant and obelisk (= The Art Bull. /XXIV) New York 1947, S. 158.
- 75) Heckscher a. a. O. Abb. 13.
- 76) Hildegard von Bingen, Liber scivias, hrsg. von Maura Boeckeler, Salzburg 1954, S. 288.
- 77) Pollak a. a. O. S. 61.
- 78) Hugo von Trimberg, Der Renner, hrsg. von G. Ehrismann, Tübingen 1908.

- 79) Dante Alighieri, Die Göttliche Kommödie, hrsg. von K. Vossler, Berlin 1942, S. 413.
- 80) F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Freiburg i. B. 1897, Bd. II, 1, S. 413.
- 81) Konrad von Würzburg, die goldene Schmiede, hrsg. von E. Schröder, Göttingen 1926, Vers 1052-81.
- 82) Bracher a. a. O. S. 195.
- 83) E. v. Berchem, Siegel, Berlin 1918, S. 17.
- 84) J. Déer, Adler aus der Zeit Friedrichs II. in: P. E. Schramm, Kaiser Friedrichs Herrschaftszeichen, Göttingen 1955, S. 88.
- 85) Thietmar, Chronicon, hrsg. von J. M. Lappenberg, Hannover 1889, S. 52 (III, 8).
- 86) E. Steingräber, Alter Schmuck, München 1956, S. 23, Nr. 9.
- 87) Die Reichskleinodien, Wien: Schroll Verl. 1920, Abb. 176.
- 88) H. Fillitz, Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches, Wien/München 1954, S. 59, Abb. 31.
- 89) G. A. Seyler, Geschichte der Siegel (= Illustr. Bibl. d. Kunst u. Kultur-gesch. / VI) Leipzig 1894, S. 288, Abb. 274.
- 90) Seyler a. a. O. S. 226, Abb. 152.
- 91) Seyler a. a. O. S. 123, Abb. 84.
- 92) Seyler a. a. O. S. 134, Abb. 97.
- 93) Seyler a. a. O. S. 122, Abb. 83.
- 94) F. Hauptmann, Wappenkunde (= Handb. d. mittelalterl. u. neueren Gesch. / Abt. IV) München-Berlin 1914, S. 25.
- 95) Seyler a. a. O. S. 268, Abb. 227.
- 96) T. H. White, The Book of Beasts, being a translation from a latin bestiary of the 12th century, London 1955, S. 24 (Elephant mit Turm), S. 79 (Kamel), S. 121 (Strauß).
- 97) Rohault de Fleury a. a. O. pl. DXV.

- 98) Rohault de Fleury a. a. O. vol. VII, S. 170. Auch in der weltlichen Sphäre sind ähnliche Muster zu finden. Mit einer Kasel im Domschatz von Toledo (Abb. 15) stimmt die Malerei der Tumba des Infanten Fernando de la Cerda (gest. 1275) fast vollkommen überein. Mütze und Gürtel zeigen ganz ähnliche heraldische Formen. Als technische Besonderheit ist zu erwähnen, daß dieses Kissen, wie auch das aus dem Sarg der Prinzessin Mafalda, gestrickt ist. Vgl. M. Gómez-Moreno, El panteon real de las Huelgas de Burgos, Madrid 1946.
- 99) Bock a. a. O. Bd. II, S. 296.
- 100) Dreger a. a. O. S. 653.
- 101) Pollak a. a. O. S. 58.
- 102) E. Ritgen, die höfische Tracht des 13. Jahrhunderts in der Isle de France, Diss. München 1952, S. 67.
- 103) F. Uspenskij, L'Octateuque de la Bibliothèque du Serail à Constantinople (= Bull. d. l'Inst. archéol. Russe à Constantinople/XII) Sofia-Odessa 1907, Album pl. XLV, fig. 296 f.
- 104) Ritgen a. a. O. S. 67.
- 105) Ritgen a. a. O. S. 68.
- 106) H. Swarzenski, Die deutsche Buchmalerei des 13. Jahrhunderts, Berlin 1936, Abb. 961.
- 107) Frau Dr. Ritgen bin ich für diese wertvollen kostümgeschichtlichen Hinweise zu großem Dank verpflichtet.
- 108) B. C. Mathieu, Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen, Paris 1850.
- 109) Errera a. a. O. S. 38, Nr. 27.
- 110) A. Schultz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger, Leipzig 1889, Bd. I, S. 319.
- 111) Schultz a. a. O. S. 319.
- 112) Schultz a. a. O. S. 320.
- 113) Bauerreis a. a. O. S. 54 f.
- 114) E. Giordani, Der Pantokrator in der byzantinischen Kunst (= Jahrb. d. Österr. Byzantin. Ges. /I) Wien 1951, S. 103.
- 115) Giordani a. a. O. S. 128.

- 116) Thomas von Aquin, Summa theologiae, hrsg. von J. Pecci, Paris 1888, Bd. IV, S. 72 f.
- 117) Der Stephansdom zu Wien (= Deutsche Kunst-Sonderhefte) Bremen 1942, Taf. 4.
- 118) Pollak a. a. O. S. 63.
- 119) G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Leipzig 1913, S. 158, Taf. 135.
- 120) Swarzenski a. a. O. S. 158.
- 121) Swarzenski a. a. O. S. 157 f.
- 122) Swarzenski a. a. O. Abb. 153-203.
- 123) Bauerreis a. a. O. S. 10.
- 124) H. Karlinger, Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg von 1050-1260, Augsburg 1924, Abb. 170.
- 125) Seyler a. a. O. S. 207, Abb. 145.
- 126) W. Ewald, Siegelkunde (Handbuch der mittelalterlichen und neueren Geschichte) München-Berlin 1914, Taf. 18, 2.
- 127) A. Hagemann, Zur Deutung der Lilie (= Zeitschr. f. Kunstgesch. /XIX) München-Berlin 1956, S. 199.
- 128) H. Swarzenski a. a. O. S. 41.
- 129) J. Teuösl, Die Äbtissinnen zu Göss, Graz 1897, S. 93.
- 130) F. Bock, Der gestickte Meßornat der ehem. Nonnenabtei Göss in der Steiermark (= Mitteil. d. K. K. Centr. -Comm. z. Erforschung u. Erhaltung d. Baudenkmale/III) Wien 1858, S. 93 f.
- 131) Dreger a. a. O. S. 631.
- 132) Pollak a. a. O. S. 76.
- 133) J. E. Walchegger, Der Kreuzgang am Dom zu Brixen, Brixen 1895, S. 67.
- 134) P. M. Halm, Zur marianischen Symbolik des späten Mittelalters (= Zeitschr. f. Christl. Kunst/XVII) Düsseldorf 1904, Sp. 119.
- 135) Pollak a. a. O. S. 76.
- 136) Konrad von Würzburg a. a. O. Zeile 422: Du phingestrose; Z. 1210: Du blühende rosenblat; Z. 1909: Du rose im himeltouwe.

- 137) Dreger a. a. O. S. 624.
- 138) Pollak a. a. O. S. 76.
- 139) G. Swarzenski, Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance, Frankfurt/M. 1929, S. 20, Nr. 21.
- 140) H. Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909, Bd. II, Abb. 167.
- 141) Dreger a. a. O. S. 624.
- 142) Pollak a. a. O. S. 76.
- 143) Kehrer a. a. O. S. 16, Abb. 12 u. S. 150, Abb. 166.
- 144) Herr Staatsarchivrat Dr. Nusser, Bayer. Staatsarchiv München, der mir bereitwilligst Auskunft zu allen Wapen-Fragen gab, zeigte mir ein weiteres Witwensiegel der Pfalzgräfin aus dem Urkundenbestand des Klosters Raitenhaslach, dessen Erhaltungszustand jedoch nicht so gut ist, wie der des bei Seyler ohne Herkunftsnachweis abgebildeten Siegels. (Bayer. Hauptstaatsarchiv, Kloster Raitenhaslach, Urk. Nr. 100). Herrn Dr. Nusser sei für sein freundliches Entgegenkommen herzlichst gedankt.
- 145) Ich verdanke diesen Hinweis der Direktion des Steiermärkischen Landesarchivs in Graz.
- 146) Kehrer a. a. O. Nr. 104 f.
- 147) R. Hamann, Geschichte der Kunst, Berlin 1935, S. 272, Abb. 290.
- 148) Ritgen a. a. O. S. 32.
- 149) Schramm a. a. O. S. 21.
- 150) A. Luschkin, Die Siegel der steirischen Abteien und Convents des Mittelalters (= Mitt. d. K. K. Central-Comm. z. Erforschung u. Erhaltung d. Baudenkmale/XVIII) Wien 1873, S. 315.
- 151) B. Pelikan, Geschichte des Benediktinerinnenstiftes Göss bei Leoben in der Steiermark, Graz 1924, S. 18 ff. Die Verf. hat sich zum ersten Mal, jedoch nicht zutreffend, mit dieser Frage beschäftigt.
- 152) J. Wilpert, Le nimbe carré (= Mélanges d'archéol. et d'hist. /XXVI) Paris-Rom 1906, S. 1 ff.
- 153) Pollak a. a. O. S. 76.
- 154) E. Millar, The library of A. Chester Beatty, Oxford 1927, Bd. II, pl. 116.

- 155) Ritgen a. a. O. S. 28.
- 156) P. Vitry, Die gotische Plastik Frankreichs, Leipzig 1929, Abb. 71.
- 157) H. Cornell, Biblia pauperum, Stockholm 1925, S. 149.
- 158) Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker, hrsg. von H. T. Bossert, Bd. V, Berlin 1932, S. 350.
- 159) M. Gerbertus, Vetus Liturgica Alemanica, De vestibus sacris CIII, St. Blasien 1776, S. 265 ff.
- 160) G. Heider, Liturgische Gewänder aus dem Stift St. Blasien (= Jahrb. d. K. K. Central-Comm. z. Erforschung u. Erhaltung d. Baudenkmale/IV) Wien 1860, S. 111 ff.
- 161) K. Lind, Der Kirchenschatz aus St. Blasien in St. Paul (= Mitteil. d. K. K. Central-Comm. z. Erforschung u. Erhaltung d. Baudenkmale/XVIII) Wien 1873, S. 187.
- 162) Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, hrsg. von F. X. Kraus, III = Kreis Waldshut, Freiburg i. B. 1892, S. 68 ff.
- 163) Braun a. a. O. S. 338.
- 164) Cornell a. a. O. S. 120.
- 165) O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst (= Handb. d. Kunstwissenschaft/I) Berlin 1914, S. 185, Abb. 182 u. Taf. 10.
- 166) F. Lehner, Die böhmische Malerschule des 11. Jahrhunderts, Prag 1902, Taf. 7.
- 167) Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK), Bd. I, Stuttgart 1937, Abb. Sp. 25/26.
- 168) E. Mâle, L'art religieux du XIII^e siècle en France, Paris 1910, S. 205.
- 169) Cornell a. a. O. S. 133.
- 170) S. Beissel, Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel (= Zeitschr. f. christl. Kunst/XV) Düsseldorf 1902, Sp. 315.
- 171) F. Röhrig, Der Verduner Altar, Wien-München 1955, S. 49, Abb. 1 ff.
- 172) Cornell a. a. O. S. 148 m. Abb.
- 173) Cornell a. a. O. S. 148.
- 174) Die römischen Ziffern beziehen sich auf die Numerierung der einzelnen Szenen bei Heider, die wir zur besseren Orientierung übernommen haben - siehe auch Anhang.

- 175) K. Möller, Art. "Abraham" in RDK I, Sp. 91.
- 176) H. Swarzenski, die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau (= Dt. Ver. f. K Kunstwiss.) Berlin 1936, S. 48.
- 177) K. Löffler, Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit, Augsburg 1928, Taf. 10.
- 178) Auf der Arbeit Heiders fußend haben Kraus (S. 64) und Braun (S. 230) die Entstehung der Kasel um die Mitte des 12. Jh. angenommen.
- 179) K. Löffler, Der Landgrafenpsalter, Leipzig 1925, S. 47, Taf. 20.
- 180) Herrad von Landsberg a. a. O. Taf. 5.
- 181) Schultz a. a. O. S. 255, Abb. 68 und S. 253, Abb. 65.
- 182) E. J. Beer, Ein Zisterziensepsalter in der Freiburger Universitätsbibliothek (= Kunstwerke a. d. Besitz d. Albert-Ludwig Univ. Freiburg i. B. 1457-1957) Freiburg i. B. 1957, S. 22 ff.
- 183) Braun a. a. O. S. 338.
- 184) Braun a. a. O. S. 340, Abb. 161.
- 185) Kat. Ausst. "Sakrale Gewänder des Mittelalters" Nr. 25, Abb. 23.
- 186) Braun a. a. O. S. 132.
- 187) Heider a. a. O. S. 160, Anm. 2.
- 188) J. Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, Sp. 545 f.
- 189) Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen, hrsg. von K. Faymonville, Bd. II: Die Kirchen der Stadt Aachen mit Ausnahme des Münsters, Düsseldorf 1922, Abb. S. 259.
- 190) Geschichte des Kunstgewerbes ... a. a. O. S. 350.
- 191) A. Stange, Studien zur oberrheinischen Malerei um 1300 (= Münchner Jahrb. d. bild. Kunst/N. F. IX) München 1932, S. 20.
- 192) Stange a. a. O. S. 21.
- 193) Kehrler a. a. O. Abb. 140.
- 194) M. G. Zimmermann, Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter, Leipzig 1897, Abb. 66.

- 195) Kehrler a. a. O. Abb. 135.
- 196) A. Boeckler, Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani (Dt. Ver. f. Kunstwiss.) Berlin 1953, Taf. 40.
- 197) G. H. und E. R. Crichton, Nicola Pisano and the revival of sculpture in Italy, Cambridge 1938, Taf. 54.
- 198) H. Keller, Giovanni Pisano, Wien 1942, Abb. 91.
- 199) J. Folch y Torres, Catálogo de la Sección de Arte Románico (Musso de la Ciudadela) Barcelona 1926, Nr. 23, Abb. 73.
- 200) H. Steuerwald, Das Rätsel um den Bamberger Reiter, Berlin 1953, S. 78 f. und S. 86.
- 201) J. J. Morper, Ein Mauritiuskopf vom Bamberger Dom (= Pantheon/XIX/XX), München 1937, S. 18-20.
- 202) Braun, Tracht a. a. O. Sp. 528-31.
- 203) E. von Sydow, Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und -Retabula bis zum 14. Jahrhundert (= Zur Kunstgesch. d. Auslandes/XCVII) Straßburg 1912, S. 37.
- 204) H. Jantzen, Deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts, München 1941, S. 13.
- 205) H. Swarzenski a. a. O. Abb. 334-86.
- 206) H. Jerchel, Die bayrische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts (= Münchner Jahrb. f. bild. Kunst/N. F. X) München 1933, S. 77, Abb. 6.
- 207) S. u. T. Müller, Ein frühes gotisches Reliquiar im Regensburger Dom-schatz (= Kunstgeschichtl. Stud. f. H. Kauffmann) Berlin 1956, S. 119 ff. m. Abb.
- 208) H. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei (Dt. Ver. f. Kunstwiss.) Berlin 1954, S. 33, Abb. 100 u. 102.
- 209) P. M. Halm - G. Lilli, Die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jahrhundert bis 1450 (= Kataloge d. Bayer. Nationalmus. in München/XIII, 1) München 1924, Abb. 18.
- 210) Halm-Lill a. a. O. Abb. 53.
- 211) Halm-Lill a. a. O. Abb. 52.
- 212) S. Müller-Christensen, Über drei Stickereien im Bayer. Nationalmuseum (Pantheon/XXVIII) München 1941, S. 226 f.

- 213) W. Messerer, Der Bamberger Domschatz, München 1952, S. 36 f.
- 214) O. v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1936³, S. 35.
- 215) H. Fillitz, Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches, Wien-München 1954, S. 45.
- 216) E. Eichmann, Die Kaiserkrönung im Abendland, Würzburg 1942, Bd. II, S. 119 ff.
- 217) J. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters (= Sitzungsber. d. kaiserl. Akad. d. Wiss. / phil. -hist. Kl. CXXIII) Wien 1891, S. 2.
- 218) H. Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters (= Röm. Jahrb. f. Kunstgesch. /X) Wien 1939, S. 229. - Eine Zusammenstellung der Papst- und Kaiserchroniken des 12. und 13. Jh. findet sich in MGSS Bd. XXIV, S. 81-288. - Eine Aufzählung von Bildnisreihen gibt R. v. Marle, Ikonographie de l'art profane au Moyen-âge et la Renaissance, La Haye 1932, Bd. I, S. 13 f.
- 219) P. Clemen, Die Portraiddarstellungen Karls des Großen (= Zeitschr. d. Aachener Geschichtsver. /XII) Aachen 1890, S. 133.
- 220) H. Rode, Die Chorschrankenmalereien des Kölner Domes als Abbild des SACRUM IMPERIUM (= Kölner Dombibl. /VI-VII) Köln 1952, S. 31.
- 221) J. Spoerl, Grundformen hochmittelalterlicher Geschichtsanschauung, München 1935, S. 19.
- 222) O. Bornhak, Staatskirchliche Anschauungen und Handlungen am Hofe Kaiser Ludwigs des Bayern (= Quellen u. Stud. z. Verfassungsgesch. d. Dt. Reiches in M. -A. u. Neuzeit /VII, 1) Weimar 1933, S. 9 u. 11.
- 223) G. Dehio, Das Straßburger Münster, München 1941², S. 44.
- 224) G. Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951, S. 50 ff.
- 225) Fillitz a. a. O. S. 61.
- 226) Sedulius Scottus, De rectoribus christianis, c 12 MGP Lat III, 1, 159.
- 227) W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926, S. 247.
- 228) H. Martin, La miniature française du XIII^e au XV^e siècle, Paris 1924, pl. 33, 42.

- 229) Kat. Ausstl. "Les manuscrits à peinture en France du XIII^e au XIV^e siècle", Paris 1955, Nr. 106, Abb. 12.
- 230) J. Zykan, Die Fresken der Göttweigerhofkapelle in Stein an der Donau (Österr. Zeitschr. f. Kunst u. Denkmalpflege/VI) Wien 1952, S. 97 ff., Abb. 119 u. S. 99 Schema cII.
- 231) A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. I = Die Zeit von 1250-1350, Berlin 1934, S. 158, Abb. 153 f.
- 232) Jerchel a. a. O. S. 25, Abb. 30.
- 233) V. O. Ludwig, Klosterneuburg, Kulturgeschichte eines Stiftes (= Beiträge z. Gesch., Kultur- u. Kunstgesch. d. Stadt Wien) Wien 1951.
- 234) F. Walliser, Österreichs Bedeutung in der Entwicklung der europäischen Malerei des 14. Jahrhunderts (= Festschr. f. J. A. Weißenhofer z. 70. Geburtstag) Wien 1954, S. 65.
- 235) A. Bühler, Reichskleinodiengeschichte im Überblick, Karlsruhe 1953, S. 2.
- 236) v. Sydow a. a. O. S. 49.
- 237) v. Sydow a. a. O. S. 49.
- 238) Frau Dr. Eva Frodl-Kraft, Wien sei an dieser Stelle für den Hinweis und das zur Verfügung gestellte Foto herzlichst gedankt.
- 239) A. G. I. Christie, English Mediaeval Embroidery Pl, XCV-C.
- 240) Braun a. a. O. S. 344, Abb. 165.
- 241) de Farcy a. a. O. pl. 32.
- 242) D. M. Robb, The iconographie of the Annunciation in the 14th and 15th centuries (= The Art Bull. /XVIII) New York 1936, S. 485.
- 243) Seyler a. a. O. S. 259, Abb. 207.
- 244) Röhrig a. a. O. Abb. 56.
- 245) B. Kurth, Wiener Tafelmalerei in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlungen nach Franken und Bayern (= Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen Wien/N.F. III) Wien 1929, S. 48.
- 246) B. Kurth, Von einigen Inkunabeln der Kölnischen Malerei (= Festschr. f. Julius Schlosser) Wien 1927, Abb. 37.

- 247) E. Hoffmann, Ein unbekanntes wichtiges Denkmal der altösterreichischen Kunst (= Petrovics Elek Emlékkönyv) Budapest 1934, Abb. 98.
- 248) P.E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom 3. bis zum 16. Jahrhundert (= Schriften d. Monumenta Germaniae historica/XIII, 3) Stuttgart 1956, Abb. 121.
- 249) E. Bassermann-Jordan - W. M. Schmid, Der Bamberger Domschatz (= Bayer. Kirchenschätze) München 1914, S. 12, Abb. 11.
- 250) Crichton a. a. O. Abb. 54. Auf der früher entstandenen Baptisteriumskanzel in Pisa trägt der König die Krone noch auf dem Haupt.
- 251) M. Aubert, La sculpture française au Moyen Âge, Paris 1947, Abb. S. 120.
- 252) A. Venturi, Giovanni Pisano, sein Leben und sein Werk, Florenz-München 1927, Bd. I, Abb. 109.
- 253) M. Aubert, Die gotische Plastik Frankreichs 1140-1225, Florenz-München 1929, Abb. 51.
- 254) G. Heider, Antependium aus dem Domschatze in Salzburg (= Mitteilungen d. K. K. Central-Comm. z. Erforschung u. Erhaltung d. Baudenkmale/VII) Wien 1862, S. 35.
- 255) K. Weiß, Der Tragaltar aus Admont (= Mitteil. d. K. K. Central-Comm. z. Erforschung u. Erhaltung d. Baudenkmale/V) Wien 1860, S. 21.
- 256) G. Heider, Beiträge zur Typologie aus Bilderhandschriften (= Jahrb. d. K. K. Central-Comm. z. Erforschung u. Erhaltung d. Baudenkmale/V) Wien 1861, Taf. 5.
- 257) Stange, Malerei der Gotik I, Abb. 148.
- 258) Cornell a. a. O. S. 275.
- 259) M. Stettler, Königsfelden, Farbenfenster des 14. Jahrhunderts (= Iris-Bücher VI) Laupen 1949, Taf. 10.
- 260) H. Swarzenski a. a. O. S. 126, Nr. 26, Abb. 571.
- 261) Heider a. a. O., S. 3 ff.
- 262) W. Frodl, Die Aufnahme der Trecentomalerei in Österreich (= Der Glasmaler im Mittelalter, Berner Tagung v. 7. -9.3.1953, Veröffentl. d. Kunsthist. Seminars Bern, Resumé 9).
- 263) Cornell a. a. O. S. 156.

- 264) Hoffmann a. a. O. S. 170 f,
- 265) A. Stange, Eine österreichische Handschrift von 1330 in Schaffhausen (Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen in Wien/N. F. VI) Wien 1932, S. 74.
- 266) Stange a. a. O. S. 75.
- 267) J. v. Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter (= Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses/XXIII) Wien 1902, S. 301.
- 268) F. Martin, Die Regesten der Erzbischöfe und des Domkapitels zu Salzburg 1247-1343, Bd. III = 1315-1343, Salzburg 1934.
- 269) Wien Staatsarchiv, Rep. IX, geistl. Abt. XIV Salzburg.
- 270) In einem Akt vom 31. 10. 1329 (Landesarchiv Graz Nr. 1987a) erscheinen mehrere Bürger aus Pettau als Zeugen, darunter auch ein Schneider Olamn Seidel. Freundl. Mitteilung des Direktors des Mestni muzej Ptuj.
- 271) Wien Staatsarchiv, Rep. Salzburg II, pol. Abt. Status XXXIII.
- 272) Stange, Malerei der Gotik I, S. 153.
- 273) Jerchel a. a. O. S. 35, Abb. 43.
- 274) F. Kieslinger, Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450 (= Denkmäler Dt. Kunst, 3. Sektion = Malerei), Zürich-Wien-Leipzig 1928, Taf. 14-18.
- 275) Kieslinger a. a. O. Taf. 14.
- 276) Kieslinger a. a. O. Taf. 18.
- 277) Braun, Liturgische Gewandung, S. 695.
- 278) Exodus 28, 6 ff. u. 39, 2 ff.
- 279) J. Braun, Das Rationale (= Zeitschr. f. christl. Kunst/XVI) Düsseldorf 1903, Sp. 108.
- 280) Braun a. a. O. Sp. 101.
- 281) C. Honselmann, Das Paderborner Rationale des 12. Jahrhunderts (= Festgabe f. Alois Fuchs z. 70. Geburtstag) Paderborn 1950, S. 64.
- 282) Honselmann a. a. O. S. 64.
- 283) A. Ebner, Das dem Bischof Berthold von Eichstätt zugeschriebene Rationale im Domschatz zu Regensburg (= Sammelbl. d. hist. Vereins Eichstätt/VII) Eichstätt 1892, S. 109.

- 284) R. J. Schuegraf, Nachträge zur Geschichte des Domes zu Regensburg
(= Verhandl. d. hist. Vereins v. Oberpfalz u. Regensburg/XVI) Regens-
burg 1855, S. 278.
- 285) H. v. Walderdorf, Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart,
Regensburg 1896, S. 163.
- 286) Kat. Ausst. "Sakrale Gewänder des Mittelalters" S. 31.
- 287) Braun a. a. O. Sp. 116.
- 288) de Farcy a. a. O. S. 122, Taf. 6.
- 289) Kat. Ausst. "Sakrale Gewänder . . ." S. 31.
- 290) H. Jerchel, Die bayerische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts (= Münch-
ner Jahrb. d. bild. Kunst/N. F. X) München 1933, S. 80.
- 291) A. Elsen, Der Dom zu Regensburg, Bd. I = Die Bildfenster (Dt. Ver. f.
Kunstwiss.) Berlin 1940, S. 11.
- 292) Elsen a. a. O. Taf. 56-58.
- 293) Elsen a. a. O. Taf. 56.
- 294) Elsen a. a. O. Taf. 57.
- 295) Elsen a. a. O. Taf. 41.
- 296) Elsen a. a. O. Taf. 38.
- 297) F. Janner, Geschichte der Bischöfe von Regensburg, Bd. III (1277-1507),
Regensburg 1886, S. 240.
- 298) J. Sax, Die Bischöfe und Reichsfürsten von Eichstätt 745-1806, Bd. I =
745-1535, Landshut 1884, S. 255.
- 299) Niedermeyer a. a. O. S. 99.
- 300) J. Schlecht, Die Bischöfe (= Eichstatts Kunst. Zum gold. Priester-
jubiläum d. Bischofs F. L. Freih. v. Leonrod) München 1901, S. 14.
- 301) Sax a. a. O. S. 250 ff.
- 302) Janner a. a. O. S. 238 ff.
- 303) Janner a. a. O. S. 243.
- 304) Sax a. a. O. S. 255.
- 305) K. Lind, Die Mitra (= Mitteil. d. K. K. Central-Comm. z. Erforschung u.
Erhaltung d. Baudenkmale/XII) Wien 1867, S. 69.

- 306) Braun a. a. O. S. 464.
- 307) P. J. Müller, Die Mitra in den Schweizer Klöstern (= Zeitschr. f. Schweizer. Kirchengesch. /XXXIII) Stans 1939, S. 49.
- 308) Braun a. a. O. S. 452.
- 309) Lind a. a. O. S. 71.
- 310) O. Lehmann-Brockhaus, Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland von 901 bis zum Jahre 1307 (= Veröffentl. d. Zentralinst. f. Kunstgesch. /I) München 1956, Bd. II, S. 128, Nr. 2738, S. 191, Nr. 2906.
- 311) Österreich. Kunsttopographie Bd. IX a. a. O. Abb. 73.
- 312) V. Falke a. a. O. S. 43, Abb. 271, S. u. Th. Müller a. a. O., S. 116.
- 313) Gomez-Moreno a. a. O. Abb. 120/21.
- 314) P. N. Curti, Alte Mitren in der Schweiz (= Anzeiger f. Schweizer. Altertumskunde/N. F. XXVI, 1) Zürich 1924, Abb. 1.
- 315) Diese Mitra wurde mit der oben behandelten 1933 für 8000 Ö. Sch. an Loewi, Venedig verkauft.
- 316) Österreichische Kunsttopographie, Bd. XII = Die Kunstdenkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg bearb. v. H. Tietze, Wien 1913, S. 83, Taf. 12.
- 317) v. Falke a. a. O. Abb. 37, 41, 43.
- 318) Kat. Ausst. "Sakrale Gewänder ..." Abb. 58.
- 319) Österreich. Kunsttopographie, Bd. IX a. a. O. S. 56.
- 320) E. v. Sacken, Die Mitra von Arnoldstein (= Mitteil. d. K. K. Central-Comm. z. Erforschung u. Erhaltung d. Kunst- u. Histor. Denkmale/N. F. VIII) Wien 1882, S. 28.
- 321) Kat. Ausst. "Österreichs Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart", Wien 1956, Nr. 117.
- 322) G. Cristofani, La mostra antica arte Umbra a Perugia (= L'Arte/X) Rom 1907, Abb. S. 295.
- 323) M. Salmi, Italienische Buchmalerei, München 1956, Abb. 32, ebenso können Abb. 30 u. 27 zum Vergleich herangezogen werden.

- 324) A. Schnütgen, Spätromanische gestickte Mitra (= Zeitschr.f. christ. Kunst/III) Düsseldorf 1890, Sp. 129.
- 325) U. Gnoli, L'arte umbra alla mostra di Perugia, Bergamo 1908, S. 227, Abb. 206.
- 326) P. J. Wichner, Kloster Admont in der Steiermark und seine Beziehungen zur Kunst, Wien 1888, S. 192.
- 327) Wichner a. a. O. S. 60.
- 328) Wichner a. a. O. S. 59.
- 329) Wichner a. a. O. S. 193.
- 330) W. Pinder, Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1937, S. 33.
- 331) A. Matejcek, Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350-1450, Prag 1939, Abb. 33.
- 332) W. Deusch, Deutsche Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Berlin 1939, Abb. 41.
- 333) W. Pinder, Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts, München 1925, Abb. 61.
- 334) O. Sronkova, Die Mode der gotischen Frau, Prag 1954, Taf. 3.
- 335) A. Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien zur Kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts (= Jahrb. f. Kunstwiss. /5) Leipzig 1928, Taf. 3, Abb. 15.
- 336) Sronkova a. a. O. Taf. 1.
- 337) Liebreich a. a. O. Taf. 4, Abb. 19.
- 338) Matejcek a. a. O. Abb. 67.
- 339) Liebreich a. a. O. S. 74.
- 340) M. Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt (= Gesammelte Aufsätze z. Kunstgesch.) München 1929, Abb. 37 u. 38.
- 341) Curti a. a. O. S. 120.
- 342) H. Sedlmayr, Österreichs Kunst (= Österreich, hrsg. v. J. Nadler u. H. v. Srbik) Salzburg 1936, S. 331.

BESCHREIBUNG DER EINZELNEN GEWÄNDER

Der Gösser Ornat

Grundstoff: lose gewebtes, ungebleichtes Leinen.

Stickmaterial: lose gedrehte Seide.

Sticktechnik: versetzter Gobelinstich in horizontaler Richtung, Konturierung in Stielstich, geometrische Musterung in Kettenstich.

Farben: die den Gesamteindruck bestimmenden Farben sind Blau in zwei verschiedenen Tönen, Rot in mehreren Schattierungen, Grün, Ocker- und Goldgelb, Beige.

I) Das Pluviale

Maße mit aufgetrenntem Saum: 302 x 156 cm. Der untere Rand ist original, ebenso die unteren Teile des vorderen Randes bis zum Beginn der Ausbesserungen. Am Halsausschnitt sind Teile der Kasel eingesetzt. Im folgenden nehmen wir hinsichtlich der ursprünglichen Form auf die Aussagen Dregers Bezug. Da analoge Beispiele fehlen, liegt die Annahme einer späteren Zusammensetzung verschieden gemusterter Teile zu einem Mantel nahe. Dreger hat jedoch nachgewiesen, daß der Grundstoff unter den verschiedenen Mustern nahtlos durchläuft. In der Höhe des Hakenkreuzbandes unter den Evangelistensymbolen des Lukas und Markus sind zwei Stoffbahnen an der Webkante zusammengefügt. Andere Nähte, bis auf die der späteren Ausbesserung, bestehen nicht. Die Stoffbreite des Leinengrundes beträgt 1 m. Da diese nicht ausreichte, war eine Naht notwendig. Der starke Wechsel der Musterung war also beabsichtigt. Ob das Pluviale eine Cappa hatte, ist nicht mehr festzustellen. Eine solche kann jedoch nur klein gewesen sein, da sie sonst das Hauptbild des Mantels verdeckt hätte.

In der hinteren Mitte des Mantels ist in einem Kreismedaillon Maria im Typus der Madonna lactans gegeben. Die Darstellung wird von den vier Evangelistensymbolen, ebenfalls in Medaillons, gerahmt. Maria thront auf einem goldenen, mit einem rot gemusterten Kissen belegten Sitz. Ihr Kleid zeigt die gleichen Ornamente, darüber trägt sie einen blauen Mantel. Das Haar ist mit einem roten Schleier bedeckt. Auf dem rechten Knie hält sie das stark bewegte Kind, das mit der rechten Hand das Handgelenk der Mutter umfaßt hält und mit der Linken den Fuß ergreift. Der Christusknaube trägt ein gelbes Kleidchen. Rechts und links vom Thronessel ist je ein Lilienstengel zu sehen, an dessen Spitzen zwei Blüten übereinanderstehen. Die Darstellung umzieht ein Rahmen mit der Inschrift: CELI PATRONA CHUNEGUNDIS SUSCIPE DONA CASULA CU(M)

CAPPA PLACEAT TIBI CELICA MAPPA. Dreger nahm anstelle von MAPPA "mater" an. Der Stoff ist an dieser Stelle zerstört und die Schrift nicht mehr lesbar. In einer Beschreibung aus dem Jahre 1715 ist jedoch die Inschrift überliefert und "mappa" genannt. Auch vom metrischen Gesichtspunkt her ist dieses Wort wahrscheinlicher, da bei einem reinen leonischen Versmaß mit "cappa" "mappa" besser harmoniert.

Von den symbolischen Tieren sind nur Löwe und Stier vollständig erhalten. Beide stehen dem Zentrum abgewendet und drehen den Kopf stark zurück. Der Stier des Lukas tritt aufgrund seiner Farbigkeit besonders hervor. Der Körper ist in einem violetten Ton gegeben, die Flügel sind braun mit blauen Konturen, ein Teil des rechten Flügels ist rot, die Hörner sind blau, der Nimbus wiederum rot und der Grund des Bildes gelb. Die Tiere umklammern mit ihren Füßen weiße Spruchbänder, deren Schrift heute fehlt. In den die Medaillons umgebenden Rahmen standen die Namen der Evangelisten; es ist heute nur noch der des Lukas lesbar. In diesem Teil des Mantels ist die Stickerei ziemlich zerstört, so daß die Vorzeichnung an vielen Stellen sichtbar wird. Diese ist bei den Hauptdarstellungen - Maria und Evangelisten mit umgebenden Kreisen - in schwarzer Farbe mit breiten Strichen auf den Stoff gesetzt. Der verhältnismäßig dicke Strich, der in seiner Ausdehnung leicht schwankt, läßt an eine Ausführung mit dem Pinsel oder der Rohrfeder denken. Bei der Vorzeichnung fällt eine besondere Großzügigkeit auf, die den übrigen Stücken des Ornaments in diesem Maße nicht eigen ist. Die Umschrift der Medaillons und die Lilie rechts vom Marienthron sind in brauner Farbe vorgezeichnet, ebenso die Tiere im unteren Teil des Mantels. Die Spruchbänder der Evangelisten symbole haben keine Beschriftung.

Bei den Darstellungen religiöser Themen fällt auf allen Ornatstücken eine Diskrepanz zwischen Vorzeichnung und ausgeführter Stickerei auf. An Kleid und Kopftuch der Muttergottes sind die angegebenen Falten glatt überstickt, am Kleid läuft das Rautenmuster des Stoffes gerade durch, ohne auf die Körperformen Rücksicht zu nehmen. Das Sitzpolster war an beiden Enden zusammengezogen gezeichnet, so daß es in Falten spitz zulief. Auch hier wurde das Muster glatt überstickt. Sehr deutlich wird diese Differenz bei einem Vergleich zwischen dem Markus-Löwen und dem Stier des Lukas. Die Flügel des Löwen sind vollständig ausgefallen, während die des Stiers die Seidenstickerei bewahrt haben. Mit ängstlicher Genauigkeit, die nichts von dem lapidaren Schwung des Zeichners ahnen läßt, sind Konturen und Binnenzeichnung bei den Flügeln des Stiers wiedergegeben. Das künstlerische Anliegen und die Aussagekraft, die bei der Flügelwiedergabe des rechten Tieres hervortritt, wird durch die Stickerei bei der linken Darstellung gänzlich verfälscht.

Der Grund zwischen diesen fünf Medaillons im Mittelpunkt des Pluviales wird durch geometrische Muster gebildet, bei denen grüne und gelbe Töne vorherrschen. Die rechte Seite des Mantels, sowie die hintere Mitte ist mit Quadraten bedeckt, in denen sich Tierdarstellungen befinden und die von Bändern mit Hakenkreuzen gerahmt werden. Die rechte Seite des Mantels wird durch zwei verschiedene Arten des Flechtbandmusters verziert. Der Grund der einzelnen Felder der linken Seite wechselt in den Farben Blau, Rot, Grün und Violett. In schrägen Reihen von links und nach rechts oben ziehen sich die gleichfarbigen Felder über den Stoff. Einzelne Quadrate zeigen neben der Hakenkreuzrahmung noch einen schmalen Binnenrand in zart gelber Tönung. Auch diese Einzelheit kommt in nach rechts gerichteten Reihen vor. Die Tiere sind zum größten Teil paarweise einander zugeordnet. Der Adler ist am häufigsten dargestellt, es folgt Hirsch, Elephant, Löwe, Drache, Einhorn und ein Vogel. Bei zwei Gruppen von Tieren läßt sich die zoologische Zugehörigkeit nicht genau erkennen. Ferner sehen wir noch zwei Centauren und vier weitere Fabelwesen. Fünf Quadrate sind mit Ornamenten gefüllt, in einem erscheint der elfenbeinerne Turm.

In die Mitte des Mantels ist unter dem Madonnenbild ein Stück aus der Kasel eingesetzt. Auf diesem rechteckigen Stück, das im unteren Drittel eine Quernaht aufweist, ist die Äbtissin kniend mit betend erhobenen Händen dargestellt. Sie trägt ein rotes Kleid, blauen Mantel und weißen Schleier, die Festtracht der Kanonissinen. Hinter der knienden Gestalt steht eine kleinere, die stark zerstört ist. Bracher sieht in ihr einen Engel mit Weihrauchfaß. Auf dem gelben Einfassungsband, das sich kleeblattförmig über den Köpfen befindet, ist wieder der Name der Äbtissin zu lesen: CHUNEGUNDIS ABBAT . . .

II) Die Kasel

Die Kasel hat ihr ursprüngliches Aussehen am weitgehendsten verloren. Sie war glockenförmig und erhielt ihre heutige Form erst im 18. Jahrhundert. Die bei dem geigenförmigen Zuschnitt abfallenden Teile wurden zum Ausbessern der übrigen Ornatstücke verwendet. Dreger hat einen Rekonstruktionsversuch des alten Aussehens gemacht; bei allen größeren Stücken ist ihm der Anschluß untereinander gelungen. Einige Zwischenteile müssen leider als verloren gelten. Mit einem Kaselstück, auf dem die Symbole der Evangelisten Matthäus und Johannes zu sehen waren, hat man die Ärmel der Dalmatik ausgebessert. Der Pfarrherr Pfister beschrieb es 1874 als noch am rechten Ärmel befindlich. Heute sind die Ärmel wesentlich verkürzt. Um im Grundstoff der Kasel in der vorderen Mitte keine Naht zu haben, die besonders in dem großen Medaillon mit der Kreuzigung sehr störend gewirkt hätte, ist die ganze Darstellung des Vorderteils auf eine gesonderte Stoffbahn gestickt, und diese dann in die Kasel

eingesetzt worden. Die ursprüngliche Breite dieser Bahn konnte leider nicht festgestellt werden. Dreger vermutet, daß die Teile gesondert gestickt wurden und erst später zusammengesetzt worden sind.

Auf der Rückseite der Kasel ist die Majestas Domini dargestellt. In einem Rundbild thront Christus vor einem blauen, mit Sternen übersäten Grund. Die Platte der breiten Sitzbank ist in Aufsicht gegeben und zeigt ein Rautenmuster, die Stirnseite ist nicht gegliedert. Christus hat die Rechte segnend erhoben, mit der Linken hält er ein auf dem etwas hochgenommenen linken Knie aufgestütztes Buch. Das Untergewand ist am Halsausschnitt mit einer breiten Zierborte geschmückt, die in der vorderen Mitte in ein Lilienmotiv ausläuft. Auch am linken Handgelenk wird eine solche Borte sichtbar. Über die linke Schulter und den linken Arm, sowie über die Knie ist ein weiter Mantel gebreitet, der sich über dem linken Handgelenk in Falten bauscht. Zu Füßen Christi ist eine kleine Kugel in goldener Farbe gegeben. Die obere Partie des Medaillons ist sehr zerstört, so daß die Vorzeichnung des Christuskopfes ganz sichtbar ist. Diese ist in brauner Farbe ausgeführt, ebenso wie auf dem Antependium. Hier glauben wir im Vergleich mit diesem einen Fortschritt innerhalb der Arbeiten feststellen zu können. Die Gesichtswiedergabe - besonders der Mundpartie - ist sehr viel differenzierter behandelt. Der Mund ist schmaler und die Vertiefung unterhalb der Lippen gesondert angegeben.

Auffallend ist an der Darstellung das viermalige Vorkommen des Buchstabens "H". Er tritt rechts und links von Christus an der Vorderseite des Throns auf und ist zu beiden Seiten der Füße eingestickt. Die Umschrift des Medaillons ist zum Teil verloren. Lesbar sind noch die Worte: HOS LOCAT IN CELIS Qb EST A. . . MAISTAS AMOR ET DIVINA POESTAS. Nach Dreger ist die Schrift in der hier wiedergegebenen Form zu lesen. Boch und Theußl beginnen mit "maistas". In dem heute eingeschlagenen Saum der Schulterpartie sind noch zwei Buchstaben zu erkennen. Finster und Theußl glaubten in ihnen ein "L" zu erkennen und postulierten aus der Zusammensetzung ALL das Wort ALLELUJA. Dreger wendet sich gegen diese Auffassung mit der Begründung, daß dieses Wort die obere Kreispertie nicht ganz gefüllt haben würde. Zieht man jedoch die übrigen Schriftbänder zum Vergleich heran, so sind auch dort Lücken mit Ornamentbändern gefüllt.

Das beherrschende Mittelbild mit dem thronenden Christus umgaben die vier Evangelistensymbole, die im Verhältnis zum Hauptmedaillon sehr klein gegeben waren. Nur die Symbole des Lukas und Markus sind erhalten. Aus den Scheiben wachsen lilienförmige Ornamente als Füllmotive nach oben. Unter der Majestas Domini erscheinen neun Engel unter Rundbogenarkaden, in drei Reihen überein-

ander angeordnet. Die mittleren drei Gestalten sind streng frontal gegeben, während sich die seitlichen der Mitte zuwenden. Die Engel sind in lange, gegürtete Gewänder, deren Säume mit Borten besetzt sind, gekleidet. Oberteil und Ärmel liegen eng an, der Rock ist gefältelt. Die bogentragenden Stützen zwischen den einzelnen Figuren sind verhältnismäßig dick und mit drei verschieden gemusterten Streifen geschmückt. Die Kapitellzone zeigt einfache geometrische Figuren. Den Zwischenraum von Arkadenreihe und Medaillon füllen Architektur motive. Bei der Beschneidung der Kasel wurde auch die Länge reduziert und ein breiter Streifen bis in Kniehöhe der Engel abgetrennt. In diesem Streifen befand sich auch das heute in das Pluviale eingesetzte Stifterinnenbild.

Die Aufteilung der Vorderseite der Kasel ist der der Rückseite ähnlich. In einem Medaillon ist die Kreuzigung zu sehen. Die Darstellung ist sehr zerstört und Einzelheiten lassen sich nicht mehr erkennen. Vor zinnoberrotem Grund steht das Kreuz saftgrün auf blauem Fundament. Der Körper Christi ist stark nach rechts ausgeschwungen, das Haupt nach links geneigt. Zu beiden Seiten des Kreuzes stehen Maria und Johannes. Maria ist mit einem roten Kleid und einem blauen Mantel - beide gelb konturiert - bekleidet. Johannes trägt über einem blauen Untergewand einen gelb-rot gemusterten Mantel. Die Nimben sind gelb mit blauem Rand. In dem das Medaillon umgebenden Schriftband stehen folgende Worte: IN CRUCE SUM P TE CESSA PECCARE ROGO TE... ICE MORTALIS P TE DATU HOSTIA TALIS. Bock hat auch für diese Inschrift eine andere Lesart angenommen: MORTALIS CRISTE DATUR HOSTIA TALIS IN CRUCE SUM CRISTE CESSA PECCARE ROGIT. Obgleich einige Stellen heute unlesbar geworden sind, glauben wir uns der Meinung Dregers anschließen zu müssen, da seine Lesart in rhythmischer und sinngemäßer Hinsicht wahrscheinlicher ist.

Unter dem Hauptbild mit der Kreuzigung befinden sich acht Apostel in zwei Reihen übereinander unter Rundbogenarkaden, entsprechend den Engeln der Rückseite. Die untere Apostelreihe ist abgeschnitten und in das Pluviale eingesetzt. In die Bögen über den Aposteln sind ihre Namen eingeschrieben; die Struktur der Stützen ist ganz ähnlich der der Rückseite. Die Apostel sind in die gleichen Gewänder gehüllt wie die Engel, jedoch tragen sie alle weite Mäntel über ihren Kleidern. Der Zwischenraum zwischen Medaillon und Arkaden wird von vegetabilischen Ranken gefüllt.

III) Die Dalmatik

Vorderseite: Oberer und unterer Rand sind beschnitten, die Seitennähte der Mittelpartie original. Ferner entsprechen die seitlich eingesetzten Keile dem ursprünglichen Bestand. Beide Ärmel sind in der Länge beschnitten und in den linken wurden Teile der Tunika eingesetzt. Im oberen Drittel der Vorderseite ist der Erhaltungszustand sehr schlecht. Bei der heute zur Hälfte abgeschnittenen Hauptdarstellung der Verkündigung ist die Stickseide fast ganz ausgefallen und die Vorzeichnung tritt hervor. Ebenso sind große Teile der Evangelistensymbole und der sie umgebenden Ornamentrahmen ausgefallen. Von dem runden Verkündigungsbild ist nur noch die untere Partie der Figuren sichtbar.

Maria sitzt, mit einem faltenreichen Gewand bekleidet, auf einem einfachen, dreibeinigen Thron. Oberhalb der Knie ist die Darstellung abgeschnitten. Von links tritt der Engel heran. Er ist kleiner als Maria, steht aber höher als sie. Seine Füße haben ebenso wenig wie der Thron eine Standfläche. Der Engel ist in Brusthöhe abgeschnitten, nur eine Flügelspitze ist noch sichtbar. Die Inschrift des Bildes lautet: DOMINUS TECUM BENEDICTA TU IN M. . .

Auch dieses Medaillon ist von den Evangelistensymbolen umgeben. Diese sind jedoch nicht besonders hervorgehoben, sondern gleich den übrigen Tieren in quadratische Felder gesetzt. Adler und Stier sind vollständig, der Löwe nur zum Teil erhalten. Der Engel des Matthäus ist verloren.

Die ganze Dalmatik ist in ihren ursprünglichen Teilen von verschiedenfarbigen Quadraten mit Tierdarstellungen bedeckt. Die Quadrate sind um wenige Zentimeter größer als die des Pluviales; die Auffassung der Tiere und die Art der Darstellung ist die gleiche. An neuen Gattungen treten auf: Doppeladler, ein Fabelwesen mit Pferdeleib, Schlangenkopf und prankenartigen Füßen, ein weiteres mit Krötenkörper und gekröntem Menschenkopf. Die Rahmen zwischen den einzelnen Darstellungen sind etwas breiter als auf dem Pluviale und mit einem mäanderartigen Muster gefüllt. Die Darstellung eines Leoparden mit erhobener Tatze und geschwungenem Schweif ist durch eine doppelte Rahmung und zwei Inschriften besonders hervorgehoben. Am Rand des quadratischen Feldes erscheinen in bayrischer Mundart die Worte: DEU DIE HIMELISCH CHUNEGIN-NE GEZIERET HAT MIT DER SIDEN WAT DEU HELFE IR UNDE IR GESINDE HINZE IR HEILIGEM CHINDE. In dem, dem Quadrat einbeschriebenen Kreis stehen die Worte: CHUNIGUNDIS ABBATISSA HOC OPUS EST OPERATA. Auf der zum Vorderteil gehörenden rechten Seitenpartie kommt einmal der Strauß vor.

Die Rückseite der Dalmatik hat ihr ursprüngliches Aussehen fast gänzlich verloren. Original ist nur noch die Naht der rechten unteren Mittelpartie und die Anschlüsse der beiden Seitenkeile. Der untere Rand der Dalmatik ist ebenfalls beschnitten. Als neues Motiv tritt ein Vogel auf, der einen belaubten Zweig im Schnabel hält.

IV) Die Tunika

Die oberen Partien von Vorder- und Rückseite der Tunika, sowie die Ärmel sind mit Teilen der Kasel ausgebessert. Der untere Rand ist beschnitten. Nur die unteren Seitennähte sind noch original. Bei Vorder- und Rückenteil ist in der Mitte die Seide stark ausgefallen.

Die Vorderseite ist mit einem verschlungenen Bandmuster bedeckt, in dessen Kreisen wiederum Tiere erscheinen. Die Zwischenräume sind mit Lilienmotiven und kleinen Bandornamenten gefüllt. Die schräg verlaufenden Partien zeigen die gleiche Musterung. Die Tiere der mittleren Bahn haben ihren streng heraldischen Charakter verloren; sie wirken bewegter als die der Seitenteile. Die gesamte Rückseite der Tunika - soweit diese original ist - wird von geometrischen Figuren, Kreuzen und Winkelhaken gebildet. Eine Differenzierung wird durch den Farbwechsel erzielt. In breiten Bändern ziehen sich die einzelnen Farben schräg über den Stoff.

V) Das Antependium

Die Länge des Antependiums beträgt 2,97 m, die Breite 1 m. Nach Dreger zeigt der Stoff oben und unten eine Webkante. Seitlich ist das Stück etwas beschnitten, mit den abgefallenen Streifen ist ein Stück der sehr zerstörten Mittelpartie ausgebessert. Der Erhaltungszustand ist unterschiedlich. Der mittlere Teil hat durch die ständige Berührung während der Messe stark gelitten. In dem mittleren Medaillon ist die Seide fast ganz ausgefallen und die Vorzeichnung zum großen Teil verrieben. Der Grundstoff ist an einer Stelle beschädigt. Auch bei den das Mittelbild umgebenden Schriftbändern ist die Seide fast ganz ausgefallen, so daß auch dort die Vorzeichnung zutage tritt. Von den übrigen Partien sind nur einzelne Teile - besonders Haare und Inkarnat - zerstört.

In drei großen Rundbildern, die durch verschlungene Schriftbänder gebildet werden, ist die Verkündigung und die Anbetung der hl. Drei Könige dargestellt. Die Farbe des Grundes der drei Bilder ist ein kräftiges Blau. Die Umschrift der Verkündigungsszene lautet: AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINUS TECU BENEDICTA TU. Maria empfängt stehend mit betend erhobenen Händen die Botschaft des Engels, der von links herantritt. Sie trägt ein rotes Gewand mit Rautenmusterung und einen weiß-blau gefütterten Mantel. Der Engel ist in seiner Bewegung der Rundung des Bildes angepaßt, nur der linke Flügel ist sichtbar. Er hat die Rechte zum Gruß erhoben, mit der Linken hält er den weiten, mit einem Rautenmuster bedeckten Mantel zusammen. Über den beiden Figuren erscheint die Taube, zwischen Maria und dem Engel ein Einhorn und eine Rosette.

Um das mittlere Medaillon ist folgende Inschrift geführt: SIS CLEMEA XPI MATER DOMINI PRECOR ISTI ISTUM XPE GREGEM REGE P(ER) PLACITA T(IBE) LEGE(M). Maria sitzt etwas aus der Mitte nach links gerückt auf einem breiten Thron, auf dessen ungleich hohen, mit Kugeln verzierten Seitenlehnen zwei Vögel zu sehen sind. Die beiden Thronlehnen sind farblich gegensätzlich behandelt. Auf der rechten Seite sind die Streifen in den Farben Grün, Rot, Grün angeordnet, links dagegen Rot, Grün, Rot. Das Rautenmuster an der Stirnseite des Throns ist abwechselnd rot und gelb. Die Madonna hält das mit einem violetten Gewand bekleidete Kind auf ihrem rechten Knie. Beide haben die rechte Hand zum Segensgestus erhoben. Maria trägt eine Krone. Sie hat einen doppelten Nimbus, das Kind einen Kreuznimbus. Rechts vom Thron erscheint ein kleiner stilisierter Baum, auf dessen Spitze ein Vogel sitzt. Die Wurzeln des Baumes waren in der Vorzeichnung vorhanden, sie wurden aber mit blauer Seide überstickt.

Die Inschrift des dritten Medaillons lautet: CASPAR + BALTHASAR + MELCHIOR. In diesem sind die hl. Drei Könige mit gefüllten Schalen in den Händen dargestellt. Alle drei tragen bunte, weite Gewänder mit Rautenmuster, darüber einfarbige, weite Mäntel und auf dem Haupt Lilienkronen. Über der halb knienden Gestalt Caspars ist der Stern von Bethlehem sichtbar.

In der oberen Partie des Antependiums erscheinen zu beiden Seiten des Mittelbildes zwei Weihrauchfässer schwingende Engel, bei denen ein großes Karomuster innerhalb der Flügel auffällt, das nicht vorgezeichnet war. Auch hier sind wieder die Gesichts- und Haarpartien vollständig ausgefallen. Über dem linken Engel bildet eine grün-gelbe Rosettenreihe den oberen Abschluß. Kleine Tiere und ein Pflanzenmotiv sind zur Flächenfüllung eingestickt. Den Engeln entsprechend sind in den beiden unteren Raumkompartimenten die Stifterin des Klosters und die Stifterin des Ornaments dargestellt. Auf der linken Seite kniet die Äbtissin Kunigunde in rotem Kleid und blauem Mantel. Ihr Kopf ist von einem fast quadratischen Heiligenschein umgeben. Vor ihr befinden sich ein Hirsch und eine Hirschkuh, auf die ein Centaur mit geschupptem Leib, sowie Pfeil und Bogen in den Händen, zuläuft. Auf dem Band über der Stifterin stehen die Worte: CHUNEG ABBA ME FEC. Auf der rechten Seite kniet die Klostergründerin vor einem Kirchenmodell. Durch den Nimbus ist sie als Heilige gekennzeichnet. In den kleineren Halbkreisen, in die die Schriftbänder auslaufen, sind heraldische Tiere gegeben. Alle sind gegen den Rand orientiert, so daß die Tiere der oberen Reihe - zwei Vögel und ein Vierfüßler - auf dem Kopf erscheinen. In den unteren Halbkreisen sind die Tiere paarweise angeordnet, zweimal wurden Raubtiere dargestellt und unter der Verkündigung zwei Hirsche unter einem stark stilisierten Baum. Die seitlichen Teile des Antependiums sind mit geometrischen Mustern in quadratischer und rautenförmiger Rahmung geschmückt.

Die Gewänder aus St. Blasien

I) Glockenkasel mit typologischer Bilderfolge

Grundstoff: mittelfeines, ungebleichtes, sehr gleichmäßig gesponnenes und gewebtes Leinen.

Maße: Länge = 1,67 m, Breite = 2,10 m.

Stickmaterial: lose gedrehte **Seide**.

Sticktechnik: Hexenstich, die Konturen in Kettenstich; der Stichverlauf erfolgt in senkrechter Richtung.

Farben: Gold-Gelb, Grün, Purpur, Rot-Braun und Grau herrschen vor.

Die gesamte Fläche der Kasel ist durch 5 cm breite Bänder mit geometrischen Mustern in 38 Quadrate eingeteilt. Der äußere Rand wird von einer 15 cm breiten Borte mit Medaillons eingefasst. Der Stickgrund besteht aus einem durchgehenden Leinenstück. Nur in der vorderen Mitte befindet sich zwischen den beiden Mäanderstreifen eine Naht.

Um die Beschreibung der einzelnen Szenen zu erleichtern, wurde das von Heider eingeführte Schema und dessen Numerierung übernommen. In den oberen acht Feldern der hinteren Mitte (I-VIII) sind Szenen aus dem Leben Christi dargestellt. Darunter folgen in vier Quadraten jeweils zwei Propheten, die mit den neutestamentarischen Begebenheiten in Beziehung stehen (IX-XII). An diese schließen sich - teils auf die rechte Seite der Kasel übergreifend - neun Szenen aus dem Alten Testament an, die einen typologischen Bezug zu den Begebenheiten des Neuen Testaments aufweisen (XIII-XXIV). In den Feldern am unteren Rand der rechten Seite und denen der linken Seite sind Heilige zu sehen, die mit dem Kloster St. Blasien in Beziehung standen (XXV-XXXIV). In den letzten vier Segmenten erscheinen Pflanzen- und Tierornamente (XXXV-XXXVIII). Auf dem den Mantel nach unten abschließenden Rand sind in 38 Medaillons weitere Heilige und Apostel zu sehen.

I. Verkündigung. Der Bildgrund ist in einem hellen Rot-Braun gegeben. Maria steht mit betend erhobenen Händen auf der rechten Seite. Sie trägt ein graues Untergewand, eine goldene Tunika, eine purpurne Kasel und einen goldenen Kopfschleier. Ihr Nimbus ist blau. Alle Binnenzeichnungen sind mit gold-gelbem Kettenstich eingestickt. Der Engel tritt von links heran. Er trägt ein goldenes Kleid, sein Haar ist ebenfalls mit gold-gelber Seide gestickt. Die großen Flügel sind in den oberen Partien golden, die Schwungfedern purpur. Das Spruchband in der linken Hand des Engels ist heute ganz ausgefallen. Auf dem Gerbertschen Strich sind die Worte AVE MARIA GRA PLENA DNS TECUM zu lesen.

II. Christi Geburt. Der Grund dieses Bildfeldes ist mit purpurfarbener Seide ausgestickt, die am Rand etwas ausgefallen ist. Der gesamte Vordergrund wird von dem goldenen, mit einem grauen Tuch verhangenen Bett eingenommen, in dem auf blauem Kissen Maria ruht. Die Bettdecke ist in den Farben Gold, Blau und Grau rautenförmig gemustert. Die Muttergottes streckt ihren rechten Arm zur Krippe hin aus, von der nur der äußere Rand zu sehen ist. In ihr liegt das Kind unter einem grauen Tuch. Hinter dem goldenen Krippenrand werden die Köpfe von Ochs und Esel sichtbar, die gold und blau ausgestickt sind. Zu Füßen des Bettes sitzt Joseph auf einem goldenen Schemel. Er trägt ein goldenes Gewand, blauen Hut und blaue Strümpfe.

III. Anbetung der Könige. Vor einem hellen rot-braunem Hintergrund sitzt Maria auf einem blauen Thron, der an seiner Vorderseite goldene Binnengliederung aufweist. Maria trägt ein goldenes Übergewand und ein ebensolches Kopftuch. Das Kind auf ihren Knien segnet die Könige, die von links herantreten. Der erste ist mit einem goldenen Mantel bekleidet, dazu trägt er eine gold-blaue Krone. Der zweite trägt über einem grauen Untergewand einen goldenen Mantel und eine grau-blaue Krone. Vom dritten König ist nur die goldene Krone sichtbar.

IV. Taufe Christi. Die Grundierung dieses Feldes ist gold-gelb. Links steht Johannes der Täufer in einem blauen Gewand mit Rauten- und Querstreifenmusterung. Er wendet sich Christus zu, der in den bogenförmig hochgeführten grünen Wasserfluten steht. Rechts neben seinem Haupt erscheint die Taube.

V. Gefangennahme. Vor einem hell roten Hintergrund zieht von links in einem goldenen Kleid Christus mit zwei Jüngern heran. Der vom Bildrahmen überschchnittene zweite Jünger trägt ein kostümgeschichtlich bemerkenswertes Gewand. Der hellgrüne Stoff zeigt ein Muster von großen dunkelgrünen Zacken. Von links treten zwei Schergen auf Christus zu, von diesen bindet der erste Christus die Hände.

VI. Geißelung. Bei dieser Szene ist der **graue Grund** und die gleiche Farbe des Inkarnats fast ganz ausgefallen. In der Bildmitte steht eine gold-gelbe Säule, an die Christus gebunden ist. Zwei Schergen, grün und golden gekleidet, schlagen mit Ruten auf Christus ein.

VII. Kreuzigung. Vor hellrotem Grund ist das Kreuz aufgerichtet, an dem Christus mit stark nach links ausgeschwungenem Körper hängt. Sein Haar ist purpurn, sein Lendentuch in Gold ausgestickt. Links unter dem Kreuz steht Maria in goldenem Gewand und purpurfarbenem Mantel, auf der anderen Seite Johannes in einem grünen Kleid.

VIII. Majestas Domini. Auch hier ist die graue Seide stark ausgefallen. In der Mitte thront Christus in grauem Gewand und blauem Mantel auf einem grün-grauen Sitz. Die vier ⁴Medaillons mit den Evangelistensymbolen sind verschiedenfarbig gegeben, der Adler grau auf grünem Grund, der Löwe gold auf hellrot, der Engel grau-grün ebenfalls auf hellrot und der Stier gold auf grün.

IX. David und Salomon. Hier ist der Fond grün. Die beiden Propheten sind thronend dargestellt und ihre Sitze parallel zur Bildebene angeordnet. Der Thron Davids ist mit hellroter und grauer Seide ausgestickt, der Thron Salomonis golden. David trägt ein goldenes Gewand und einen purpurfarbenen Mantel, Salomon ein rotes Kleid und einen goldenen Mantel mit blauem Futter. Beide sind durch goldene Kronen als Könige gekennzeichnet. Nach Gerbertus stehen auf den Spruchbändern die Worte: REG THARSIS ET TS M. O. R. A. ET. S D AD (Ps. LXXI, 11) DÑS TANQ̄S PCENDENS DE THALLANO S (Ps. XVIII, 6) bei David und ASCENDĀ Ī PALMĀ APREHEND̄ F EL (Cant. Canticorum VII, 8) bei Salomon.

X. Jesajas und Jeremias. Beide sind in lange Gewänder gekleidet und halten zwei Spruchbänder in den Händen, deren Schrift heute unleserlich ist. Die Inschriften lauteten nach Gerbertus bei Jesajas: ECCE VIRGO CONCIPIENT ET PATRIET FILIUM (Jes. VII, 4) und SIC OVIS AD OCCASIONEM DUCETUR (Jes. LIII, 7), bei Jeremias: FACIET DÑS NOVUM SUP TRĀM FEMINA CIRCUDAB̄ VIRUM (Jer. XXXI, 22) und PXC̄ DÑS CAPTUS EST IN PECCATIS NOSTRIS (Threni IV, 20).

XI. Ezechiel und Daniel. Die beiden Propheten stehen sich wie die des vorhergehenden Bildfeldes gegenüber und tragen Spruchbänder in den Händen. Der Hintergrund ist grün ausgestickt. Ezechiel ist mit einem purpurfarbenen Gewand und goldenem Mantel bekleidet. Daniels Kleider zeigen die gleichen Farben, dazu trägt er eine blaue Mütze mit Goldborten. Auf den beiden Spruchbändern sind die Worte zu lesen: CONVERTI ME AD VIAM PORTE ORIENTAL̄ ET ER̄ (Ez. XLIV, 9) und CUM VENERIT SC̄S SC̄ORUM CESSABIT UNCTIO (Dan. IX, 24).

XII. Hiob und Balaam. Die Komposition ist die gleiche geblieben, vor purpurfarbenem Grund stehen die beiden Propheten in grün-goldenen und rot-goldenen Gewändern. Auf den Spruchbändern stehen die Worte: SCIO QUOD REDEMPTOR MEUS VIVIT (Hiob XIX, 25) und ORIENTUR STELLA EX IACOB (Num. XXIV, 17).

XIII. Verkündigung Samsons. Der Hintergrund ist purpurfarben ausgestickt. Auf der rechten Bildseite erhebt sich ein aus goldenen, roten und blauen Steinen aufgeschichteter Opferaltar, auf dem ein hellrotes Feuer brennt. Darüber wird die Halbfigur eines Engels in goldenem Kleid sichtbar, der ein Spruchband in

den Händen hält. PARIE FILIU QUI ERIT NAZAREUS DNI (Jud. XIII, 7) lautet die Inschrift. Vor dem Altar stehen die Eltern Samsons in goldenen Gewändern.

XIV. Verkündigung Isaaks. Rechts im Bild sitzen die drei Engel unter einem Baum an einem gedeckten Tisch, dessen Platte braun und die seitlich niederfallenden Teile des Tischtuchs grün sind. Von rechts tritt Abraham durch eine grüne Tür an den Tisch heran. Hinter ihm wird seine Frau im Türspalt sichtbar.

XV. Aarons Stab. Vor hellrotem Grund stehen nebeneinander graue und goldene Stäbe. Der letzte auf der linken Seite zeigt blaue, goldene und graue Blüten. Daneben wird der Kopf Aarons mit goldener Mitra sichtbar.

XVI. Neaman und Heliseus. Diese Komposition ist seitenverkehrt im Vergleich mit der Taufe Christi gegeben. Rechts im Bild sitzt Heliseus auf einem purpurnen Thron. Er trägt goldenen Kleider. Auf der linken Seite steht Neaman in den Fluten.

XVII. Joseph wird in den Brunnen geworfen. Von dem goldenen Grund hebt sich der Brunnen in hellem Rot ab. Die Innenseite ist blau dargestellt. Der Oberkörper des Joseph ist noch über dem Brunnenrand sichtbar. Einer seiner Brüder ist im Begriff, ihm den vielfarbig gestreiften Rock auszuziehen.

XVIII. Isaaks Opfer. Rechts im Bild steht vor goldenem Hintergrund der purpurne Opferblock auf dem Isaak in blauem Kittel kniet. Abraham hat das blaue Schwert erhoben, das ein aus den Wolken hervorstoßender Engel festhält.

XIX. Samuel und Agag. Samuel hat Agag an den Haaren zu Boden gezogen und ist im Begriff, ihm das Haupt abzuschlagen. Beide sind mit goldenen Gewändern bekleidet. Der Hintergrund ist grün.

XX. Melchisedek und Aaron. Die Bildmitte wird von dem goldenen Altar eingenommen, an den von beiden Seiten die Hohenpriester mit ihren Opfertieren herantreten. Melchisedek trägt ein graues Kleid, goldene Tunicella und grüne Kasel, Aaron ein grünes langes Gewand und einen Purpurmantel.

XXII. Moses und Heliseus. In diesem Bildfeld sind zwei Szenen zusammengefaßt. Auf der rechten Seite beugt sich Heliseus über den am Boden liegenden Knaben, auf der linken Seite betet Moses vor der an einem goldenen Stamm hängenden blauen Schlange.

XXIII. Kain und Abel. Rechts im Bilde tragen die beiden Söhne Adams ihre Opfergaben unter der in den Wolken erscheinenden Hand Gottes. Auf der rechten Seite schlägt Kain mit dem Eselsbacken auf den am Boden liegenden Abel ein. Der Bildgrund ist in Gold gestickt. In den Kleidern kommen die Farben Purpur, Gold, Grau und Blau vor.

XXIV. Die Erschaffung Evas. Im Vordergrund des Bildes liegt Adam ausgestreckt auf grünem, felsigen Boden. Zu seinen Füßen steht Gottvater in einem blauen Mantel und faßt Eva bei der Hand.

XXV. Das sich hier ergebende Quadratsegment wird von einem Phantasietier gefüllt, dessen Schwanz in Blattornamenten endigt.

In den folgenden Feldern sind Klosterheilige dargestellt, die paarweise oder zu dreien nebeneinanderstehen. Alle Heilige sind durch Namensbeischriften gekennzeichnet.

XXVI. Nikolaus und Blasius. Der Hintergrund ist in hellem Rot gegeben. Nikolaus trägt ein grünes Untergewand, eine purpurfarbene Tunicella und eine goldene Kasel, Blasius ein goldenes Untergewand, graue Tunicella und grüne Kasel.

XXVII. Laurentius, Stephanus und Vicentius. Der Fond ist in Gold gestickt. Laurentius trägt ein blaues Untergewand und eine purpurfarbene Tunicella, Stephanus ein grünes Untergewand. Seine Tunicella ist hellrot und im unteren Teil rot-grün gewürfelt. Vincentius trägt ein grau-grünes Kleid.

XXVIII. Sebastian und Georg. Die beiden Heiligen stehen in goldenen und purpurfarbenen Kleidern vor hellrotem Grund.

XXIX. Regula und Felix. Diese beiden Märtyrer tragen ihr abgeschlagenes Haupt in den Händen.

XXX. Benedikt und Gallus. Benedikt trägt einen roten Mantel und ein grünes Untergewand, Gallus einen purpurfarbenen Mantel. Auffallend sind bei diesen Gewändern die an den Armen herabhängenden Partien, die in gleichmäßigen Abständen zusammengeknöpft sind.

XXXI. Verena, Agnes und Cäcilia. Alle drei Frauen tragen goldene und purpurfarbene Kleider. Das Übergewand der hl. Agnes ist mit einem Kreuzmuster verziert, das sich jedoch nur in der Vorzeichnung erhalten hat.

XXXII. Oswald und Mauritius. Vor goldenem Hintergrund stehen die beiden Heiligen in purpurnen und goldenen Kleidern.

XXXIII. Odalricus und Conrad. Der Bildgrund ist purpurn. Die beiden Heiligen tragen grün-goldene Kleider.

XXXIV. Pantaleon und Erasmus. Pantaleon ist als Märtyrer, Erasmus als Bischof gekennzeichnet.

Die Felder XXXV-XXXVIII sind mit Phantasietieren und vegetabilischen Formen ausgefüllt. - Der untere Rand der Kasel wird von einem Medaillonstreifen begrenzt, auf dem in 35 Rundbildern die Halbfiguren von Propheten, Aposteln und Heiligen zu sehen sind. Die in diesen Medaillons dargestellten zwölf Propheten tragen außerdem Spruchbänder. 1. Hosea: VIVI(FI)CABIT NOS (VI, 3). 2. Abdias: SICUT FECISTI FIET TIBI (, 15). 3. Jonas: ERAT IONAS IN VENTRE CETI (II, 1). 4. Habakuk: CORNUA IN MANIBUS (III, 4). 5. Haggai: VENIET DESIDERAT (II, 8). 6. Maleachi: ECCE VEN AP T S SYY (III, 1). 7. Joel: PARCE DNE PARCE P T (II, 17). 8. Amos: QUERITE BONU ET N MAL (V, 14). 9. Micha: EX TE BETHLEEM EG D I (V, 2). 10. Sophonias: EXPEC M D DNS (III, 8). 11. Nahum: NON IUDICAB D B. 12. Zacharias: PCUTE P ET D OVES (XIII, 7). 13. Ezechiel. 14. Esther. 15. Josias. 16. Elisabeth: UNDE H M UT V M D (Luc. I, 43). 17. Zacharias: BENED DNS (Luc. I, 68). Von den vier Evangelisten sind nur Markus und Lukas durch Spruchbänder ausgezeichnet, sie führen die Reihe der Apostel an. 18. Markus: INICIV EUG IHV XPI (Marc. I, 1). 19. Lukas: FUIT IN DIEBUS (Luc. I, 1). Es folgen Jakobus, Thomas, Johannes, Andreas, Jakobus minor, Petrus, Matthias, Paulus, Philippus, Bartholomäus, Matthäus, Simon und Judas. Bis auf Jakobus minor sind alle Apostel bärtig gegeben. In den drei letzten Medaillons sind Kaiser Konstantin (33), Kaiserin Helena mit dem Kreuz (34) und Kaiser Otto d. Gr. (35) dargestellt. Otto der Große ist durch die Beischrift PMUS (= optimus) ausgezeichnet. Die Grundfarbe dieses Randstreifens ist hellrot. Die Grundfarbe in den Medaillons wechselt zwischen zwei Feldern mit goldenem Fond und einem mit purpurfarbenem. Die Verbindungsstreifen zwischen den einzelnen Kreisen sind hellrot ausgestickt.

Die Kasel ist in der vorderen Mitte zusammengenäht. Es treffen dort zwei Mäandermuster zusammen, in denen sich nur die goldene Seide erhalten hat. Diese Streifen werden von roten und goldenen Ranken eingefasst.

II) Pluviale

Grundstoff: ungebleichtes Leinen, etwas dunkler als das der Kasel und etwas unregelmäßiger gesponnen und gewebt.

Maße: Länge = 1,60 m, Breite = 2,50 m.

Stickmaterial: lose, gedrehte Seide und Goldfaden, Metallgold um gelbe Seidenseele gesponnen.

Sticktechnik: Hexenstich im Fond und in einzelnen Teilen der Szenerie, Kettenstich in der Konturierung, versetzter Gobelinstich in allen übrigen, mit Seide ausgeführten Teilen. Der Goldfaden ist mit Seide in Köpermuster nidergenäht.

Die Teile des Inkarnats waren ebenfalls gestickt und nicht, wie in der Literatur allgemein angegeben, nur gezeichnet. Es finden sich an verschiedenen Stellen Reste, größere Stellen sind noch am Unterarm des hl. Blasius, in der Szene: Blasius wird aus dem Kerker geführt (Schema XVIII) oder am Körper des hl. Vincentius in der Szene: Vincentius im Kerker (Schema XI). Die vorhandenen Inkarnatreste in der Szene: Blasius wird zum Bischof erwählt (Schema I) weichen in Material und Technik von den übrigen Resten ab und lassen auf eine spätere Restaurierung schließen.

Die vorherrschenden Farben: Der Grund des Pluviales ist violett, wohl ehemals purpurfarben, heute verschieden stark verblichen. Die Farbigkeit der Medaillons wechselt zwischen gold-gelb und grün, mit brauner Seide auf grauem Grund sind die Schriftbänder ausgeführt. Die vegetabilischen Ornamente zwischen den Medaillons sind in braun, gold, grau und grün gegeben.

Das Halbrund des Mantels ist aus fünf Einzelstücken zusammengesetzt, die auch separat gestickt wurden. Es sind: 1. Eine Mittelbahn, die die beiden hinteren, senkrecht herunterlaufenden Medaillonreihen parallel dem Palmettenstreifen umfaßt. 2. und 3. Die beiden folgenden Stoffbahnen umfassen die drei nächsten Kreisbilder in senkrechter und vier in waagrechter Richtung. Dazu noch ein fragmentiertes Medaillon, das auf beiden Seiten das Begräbnis der Heiligen enthält. 4. und 5. Die vierte und fünfte Stoffbahn umfaßt jeweils die acht vorderen Medaillons in der vorderen Mitte in zwei Reihen zu vier nebeneinander. Der Stichverlauf wechselt mit den einzelnen Stoffabschnitten. Bei den beiden Bahnen der vorderen Mitte laufen die einzelnen Stichreihen in senkrechter Richtung, ebenso in der hinteren Mittelbahn. Bei den seitlichen Bahnen laufen die Stiche in waagrechter Richtung.

Der Erhaltungszustand ist relativ gut zu nennen. An einigen Stellen ist die Stickseide ausgefallen, besonders dort, wo mit grauer Farbe gearbeitet wurde. Das

Inkarnat fehlt fast vollständig. In seiner Längenausdehnung ist das Pluviale etwas beschnitten. Diese Verkürzung muß nach 1776 geschehen sein, denn der Stich des Abtes Gerbertus zeigt noch den ursprünglichen Bestand. Die vordere Schließe des Mantels ist eine spätere Arbeit. Sie zeigt das Haupt Christi zwischen den Halbfiguren der Heiligen Blasius und Vincentius. Auch die bunten Fransen am unteren Saum gehören nicht zum ursprünglichen Bestand. Die vordere Öffnung des Mantels, sowie der Halsausschnitt ist mit einer Goldborte in Brettchenweberei eingefast, die mit geometrischen Ornamenten geschmückt ist.

Das Pluviale ist durch einen 11 cm breiten Mittelstab in zwei gleichgroße Hälften geteilt, die in jeweils neunzehn Kreisen und fünf Kreissegmenten Szenen aus dem Leben der Heiligen Blasius (rechts Hälfte) und Vincentius (linke Hälfte) enthalten. Die einzelnen Begebenheiten sind durch Umschriften gekennzeichnet. Die Szenenabfolge ist dem Schema = Abb. 36 zu entnehmen.

I. Blasius wird zum Bischof erwählt. Kreisumschrift: ECCE DEO GRATUS FIT RECTOR PONTIFICATUS S. BLASIUS. Vor einem goldenen Hintergrund steht in der Bildmitte der Heilige in weiß-grauer Albe und grüner Kasel. Zwei Bischöfe in gleichen Untergewändern und goldenen Kaseln setzen dem Heiligen eine graue Mitra mit Goldstäben auf das Haupt. Beide tragen Mitren in der gleichen Farbe.

II. Blasius lebt in einer Höhle. Kreisumschrift: CURAT LESARUM SANCTA PRECE MEMBRA FERARUM. Vor dem grünen Hintergrund hebt sich die braune, in Gobelinstich ausgeführte Höhle kräftig ab, vor der Blasius, den von links kommenden Tieren zugewendet sitzt. Er trägt über seiner grauen Tunicella ein goldenes Übergewand. Auch der Hirsch im Vordergrund ist fast ganz in Gold gehalten. Nur das linke Vorderbein ist violett und der Kopf mit dem Geweih grau ausgestickt. Die dahinter folgende Hirschkuh ist grau mit Ausnahme wiederum eines violetten Vorderbeins. Ein Hase, der nur zur Hälfte sichtbar wird, war ebenfalls grau, die Seide ist jedoch fast ganz ausgefallen.

III. Jäger finden den Heiligen. Kreisumschrift: VENATORES QUERUNT INSONTEM CINGUNT INDAGINE MONTEM. Der Fond dieses Bildes ist wieder in gold-gelber Seide ausgeführt. Zwei Reiter, einer in grünem Gewand auf goldenem Pferd und der zweite in goldenem Kleid auf einem grauen Pferd, reiten in lebhafter Bewegung.

IV. Gefangennahme des Heiligen. Kreisumschrift: DE LATEBRA TRACTUS VINCITUR UT HOSTIA FACTUS. Die Szene ist ganz ähnlich dargestellt wie auf dem Medaillon II. Zwei Krieger in rot-braunen und goldenen Kitteln nehmen Blasius

gefangen.

V. Der Heilige zieht predigend durch die Stadt. Kreisumschrift: CLARESCIT SIGNIS BLASIUS FACTISQUE BENIGNIS. Im Bildmittelpunkt steht predigend der Heilige in einer grünen Kasel und einer purpurfarbenen Mitra. Ihm folgt ein Häscher in goldenem Kittel und grauem Stab. Auf der linken Bildseite stehen einige Zuhörer in goldenen und grünen Kleidern. Bei allen hat sich auf den Lippen die purpurfarbene Seide erhalten.

VI. Blasius heilt einen Knaben. Kreisumschrift: BLASIUS HIC OPE DIVINA TRAHITUR DE GUTTURE SPINA. Der Heilige steht wieder in der Bildmitte vor grünem Grund. Er trägt ein braunes Gewand, darüber einen goldenen Mantel. Von rechts tritt eine grau gekleidete Frau heran, die ein Kind auf den Armen hält. An dieser Stelle ist die Seide ganz ausgefallen und der Stickgrund beschädigt. Hinter Blasius ist wieder der Häscher in goldenem Kittel zu sehen.

VII. Blasius hilft einer armen Frau. Kreisumschrift: QUIS NON MIRATUR QUOD REDDER PREDO VIDETUR. Auf der rechten Bildseite nähert sich einer grau gekleidete Frau mit bittend erhobenen Händen, dem Heiligen. Er trägt eine goldene Kasel über grünem Untergewand. Im Vordergrund trägt ein violetter Wolf ein Schwein herbei, bei dem die Seide vollständig ausgefallen ist.

VIII. Der Heilige vor dem Richter. Kreisumschrift: IUDEX HORRENDUS NON EST IUSTO METUendus. Vor grünem Grund steht ein grauer Thron mit rot-brauner Deckplatte, auf dem der Richter in goldenem Gewand und purpurfarbener Kopfbedeckung sitzt. Blasius ist gekleidet wie auf dem vorherigen Bild mit Ausnahme des grauen Untergewandes. Er wird von einem Schergen von links vor den Richter geführt.

IX. Blasius wird ausgepeitscht. Kreisumschrift: FUSTIBUS ATTERITUR FAMULUS CHRISTIQA SCITUR. Der Heilige liegt in der gleichen Kleidung wie vor am Boden, zwei Schergen in goldenem und grünem Kleid, sowie grauen Mätzen, die z. T. ausgefallen sind, schlagen mit Stöcken auf ihn ein.

X. Blasius im Gefängnis. Kreisumschrift: CARCERE SERVATUR CUI IUDEX DURA MINATUR. Von dem grünen Grund hebt sich auf der rechten Seite des Bildes das braune Gefängnis mit dem grauen Tor und den goldenen Zinnen farbkräftig ab. Die Sockelquaderung ist in den Farben grün-grau und gold gehalten. Ein Knecht in goldenem Kittel ist gerade dabei den Heiligen durch das Tor zu schieben.

XII. Die arme Frau bringt dem Heiligen Nahrung. Kreisumschrift: FEMINA DOVOTA FIT IUSTO SEDULA TOTA! Auf der rechten Bildseite ist wieder das Gefängnis zu sehen. Es ist in den gleichen Formen wie auf dem vorherigen Bild gegeben, nur die Farben haben sich gewandelt. Der Fond des Medaillons ist golden, das Gefängnis grün mit goldenen Fenstergittern und grauen, goldenen und grünen Steinquadern und Dachplatten auf dem Turm. Auf der linken Seite des Bildes steht ein Baum mit goldenen und grünen Blättern. Darunter schreitet eine Frau in grauem Gewand auf das Gefängnis zu. Sie trägt eine goldene Schüssel in den Händen, auf der ein grauer Schweinskopf liegt.

XIII. Blasius vor dem Richter. Kreisumschrift: NESCIA MENS FLECTI CONSTANS STAT IN ORDINE RECTI. Der Richter sitzt in einem goldenen Kleid auf einem gold-gelben Thron auf der linken Bildseite. Die Mitte der Komposition wird von einer goldenen Götzensäule mit einem Stierkopf eingenommen. Von rechts wird der Heilige von einem Schergen in gold-gelbem Gewand herangeführt.

XIV. Folterung des Heiligen. Kreisumschrift: HOSTIA FIT GRATIA CARO PECTINIBUS LACARATA. In der Bildmitte hängt der Heilige an einem goldenen Balken, der von grauen Stützen getragen wird. Zwei Henker mit goldenen Kleidern schlagen mit nagelbesetzten Stäben auf den unbedeckten Oberkörper des Heiligen ein.

XV. Frauen folgen dem Heiligen. Kreisumschrift: DOCTOREM VERUM SEQUITUR CETUS MULIERUM. Blasius mit einem goldenen Landentuch bekleidet, wird von einem Schergen in das auf der linken Seite sichtbare Gefängnis zurückgeführt. Fünf Frauen, teils vom äußeren Rand überschritten, und zwei Knaben, alle in grauen und grünen Kleidern, folgen ihm.

XVI. Marter der Frauen. Kreisumschrift: CEDUNTUR DIRA MULIERES PRESIDIS IRA. Vor gold-gelbem Grund steht das gleiche Foltergerüst wie auf Bild XIV. Drei Frauen hängen am oberen Querbalken. Sie sind mit grauem, teilweise ausgefallenem Gebärde und grünen und grauen Röcken bekleidet, die ein rot-braunes und graues Streifenmuster zeigen. Bei der dritten Frau von rechts ist in Brusthöhe der Grundstoff beschädigt. Zwei Henkersknechte in goldenen Kitteln schlagen mit eisengespickten Stöcken auf die beiden äußeren Frauen ein.

XVII. Tod der Frauen. Kreisumschrift: S. MULIERES ECCE CRUOR FUSUS DULCES CELI CAPIT USUS. Der Fond ist hier wieder grün. Rechts liegen im Vordergrund die Leichen von sechs getöteten Frauen. Alle tragen lange Gewän-

der in den Farben abwechselnd Gold, Rot-Braun, Grün, Gold und Blau. Eine siebente Frau in grauem Kleid mit langzipfligen Ärmeln kniet noch aufrecht und erwartet den Todesstreich des Henkers, der auf der linken Seite steht und sein Schwert schon erhoben hat.

XVIII. Blasius wird aus dem Kerker geführt. Kreisumschrift: MENTE MANET TUTUS DURO CUSTODE SOLUTUS. Diese Szene ist in einem Kreissegment dargestellt und ist am unteren Rand etwas beschnitten. Der Fond ist grün, auf der rechten Seite ist das Gefängnis in der üblichen Form zu sehen. Ein Scherge in grünem Kittel und erhobenem goldenen Schwert zieht den Heiligen, der in der Tür sichtbar wird, am Arm vorwärts. Am rechten Arm des Blasius sind größere Teile des Inkarnats in versetztem Gobelinstich erhalten.

XIX. Blasius vor dem Richter. Kreisumschrift: HIC NON TERRETUR NEC VERVA SUPERBA VERETUR. Der Aufbau der Komposition ist der gleiche wie bei den übrigen Gerichtsbildern, nur die farbliche Wiedergabe hat sich etwas geändert. Der Thron kontrastiert stark in seinen verschiedenen Farbtönen mit dem grünen Hintergrund. Der Richter trägt hier ein rot-braunes Gewand, dunkelgrüne Strümpfe und eine rot-braune Kopfbedeckung mit goldenem Rand. Der Heilige trägt ein hellgraues Untergewand, eine rot-braune Tunicella und eine goldene, blau gefütterte Kasel. In den Augenwinkeln haben sich Reste weißer Stickerei erhalten.

XX. Der Heilige im Sumpf. Kreisumschrift: PER VITAM MUNDAM PRE MIT UT PERTUS UNDAM. Der Grund des Medaillons ist gold-gelb, der Sumpf grün ausgestickt. Der Heilige sitzt aufrecht in der Bildmitte und ein Engel neigt sich, von Wolken umgeben von rechts zu ihm herunter. Die beiden Blasius begleitenden Knechte sind grün und gold gewandet.

XXI. Enthauptung des hl. Blasius. Kreisumschrift: QUOD PETIS IMPLEBO RATA SINT TUA VOTA IUBEBO. Blasius kniet betend im Vordergrund. Er trägt die gleichen Gewänder wie in der vorherigen Szene. Von links nähert sich ein Scherge in rot-braunem Kittel, der ein goldenes Schwert in der rechten Hand schwingt. Auf der rechten Seite des Bildes ist ein goldener Baum zu sehen, über dem ein Engel in goldenem Gewand und grünem Mantel, die Rechte im Segensgestus erhoben, erscheint.

XXII. Die Enthauptung der beiden Knaben. Kreisumschrift: DECOLLATUS CARIS PUERIS COMTATUS. Im Vordergrund liegt die Leiche des hl. Blasius, dahinter die der beiden Knaben. Links im Bilde steht der Scherge und reibt mit einem Zipfel seines Kittels das goldene Schwert sauber. Sein Rock ist in der Art des

Mi-Parti in der Körpermitte farbig geteilt. Die linke Hälfte ist grün, die rechte gold ausgestickt. Die Mittelnabt ist in der unteren Hälfte aufgeschlitzt.

XXIII. Begräbnis des hl. Blasius. Kreisumschrift: HIC VICTOR MORTIS RECU-BAT POST DEBITA MORTIS. Der Grund des Medaillons ist gold-gelb gegeben. Die ganze vordere Breite des Bildes wird von dem breiten, grünen Sarg einge-nommen, dessen oberer Rand die Farbe des Hintergrundes zeigt. Der Heilige ist wie in der vorherigen Darstellung gekleidet. Er liegt bereits im Sarg und wird von drei Priestern mit einer grau, grün und braun getupften Decke bedeckt. Der linke Priester trägt über dem goldenen Gewand die gekreuzte Stola, der mittlere ein Buch und einen goldenen Weihwasserwedel, der rechte Priester, der die Füße des Heiligen bettet, ist in ein grünes Gewand gehüllt. Ganz im Vordergrund sind eine männliche und eine weibliche Halbfigur sichtbar. An dieser Stelle ist die Seide ausgefallen und der Grundstoff stark beschädigt.

Linke Hälfte des Pluviales mit Szenen aus dem Leben des hl. Vincentius.

I. Valerius ernennt Vincentius zu seinem Nachfolger. Kreisumschrift: ORDINE LEVITE SUA PERFECIT OMNIA RITE. Der Bildgrund ist grün. Auf der linken Seite steht Vincentius in grauem Untergewand und purpur, grün und braun gestreifter Tunicella vor dem Bischof, der ihn segnet. Valerius trägt den vollen Bischofsornat, graue Albe und Tunicella, darüber eine goldene Kasel mit purpurnem Pallium, purpurne Mitra mit goldenen Besätzen und ein goldenes Pedum.

II. Gefangennahme der beiden Heiligen. Kreisumschrift: PER VIM DUCUNTUR SANCTI SIMUL ET RAPIUNTUR. Vor gold-gelbem Grund stehen links im Bild die beiden Heiligen. Valerius ist wie in der vorigen Szene gekleidet, Vincentius trägt ein grünes Kleid, der Scherge einen goldenen Kittel, purpurne Strümpfe und schwarze Schuhe, die jedoch zum größten Teil ausgefallen sind.

III. Die Heiligen vor dem Richter. Kreisumschrift: INTREDEDI PRESTANT FIDEI ROBUR QUOQUE PRESTANT. Von links werden die beiden Heiligen von einem Schergen vor den Richter geführt, der in Purpurkleid, goldenem Mantel und einer braun-grauen Krone in Rautenmuster mit erhobenem Arm herantritt. Hinter dem Richter wird die kleine Gestalt eines Schergen in goldenem Kittel sichtbar.

IV. Valerius und Vincentius werden in Ketten gelegt. Kreisumschrift: ECCE CATENATIXON SUNT SED NON MENTE LIGATI. Der Grund ist wieder gold-gelb gehalten. In der Mitte des Bildes steht ein grün gekleideter Knecht, auf seiner rechten Seite ist Valerius zu sehen. Er trägt über der grauen Albe eine purpur

purpurne Tunicella mit Goldrand und Kreuzrosettenmuster in der vorderen Mittelborte, dazu eine grüne Mitra mit goldenem Besatz. Vincentius ist mit einer goldenen Tunicella bekleidet.

V. Vincentius wird in den Kerker geworfen. Kreisumschrift: CARCERE CLAUDUNTUR IUSTI FERROQUE PREMUNTUR. Vor grünem Grund steht wie auf der Darstellung XI. der gegenüberliegenden Seite das braun-rote Gefängnis. Als neues Motiv tritt hier lediglich ein großes Radfenster auf, bei dem die Seide fast vollständig ausgefallen ist. Wie auf der entsprechenden Szene der Blasiuslegende schiebt ein Scherge in einem goldenen Kittel den Heiligen, der eine grüne Kasel trägt, durch das Gefängnistor.

VI. Der hl. Vincentius vor dem Richter. Kreisumschrift: S. VINC. HI NON TERRENTUR DUM TE PIE CHRISTI FATEANTUR. Auf der rechten Bildseite sitzt der Richter auf einem goldenen Thron mit braunen Seitenwangen. Der ehemals grüne Podest ist heute ausgefallen. Der Richter trägt ein graues Gewand und darüber einen goldenen Mantel, eine grün-graue Kopfbedeckung und einen grauen Stab. Von links werden die beiden Heiligen wieder von einem Knecht herangeführt. Valerius trägt ein goldenes Unterkleid und eine goldene Kasel, Vincentius ein grünes Unterkleid und eine graue Tunicella mit rot-braunen Konturen.

VII. Verbannung des hl. Valerius. Kreisumschrift: REDDITUR HIC EXUL PRO CHRISTI NOMINE PRESUL. Ein Reiter auf braunem Pferd reitet auf den Heiligen zu, der betend auf der linken Seite steht. Kleid und Satteldecke des Reiters sind ganz ausgefallen, auf dem Schild haben sich die Goldfäden erhalten. Valerius ist wie vor gekleidet.

VIII. Marter des hl. Vincentius. Kreisumschrift: HIC MALE TRECTATUS CRUELITER EST LACERATUS. Vor gold-gelbem Grund erhebt sich das Foltergerüst mit grauen Seitenpfosten und einer goldenen Querstange, an der der Heilige, nur mit einem goldenen Rock bekleidet, hängt. Zwei Henker martern ihn mit Holzstäben, an denen Eisenhaken befestigt sind.

IX. Marter des Heiligen. Kreisumschrift: VINC. SUBDITUR INSIGNIS MARTYR CRUCIATIBUS IGNIS. Der Hintergrund ist wieder grün. Die gesamte Bildbreite wird von einem goldenen Rost eingenommen, an dem die Querstäbe, ehemals grau, ausgefallen sind, auf denen der Heilige liegt. Die Flammen unterhalb des Rostes sind rot-braun und grau gegeben. Drei Henker halten den Heiligen mit Haken auf dem Rost nieder, zwei tragen einen goldenen Kittel, der dritte auf der rechten Seite ein graues Kleid. Bei dieser Szene ist der Grundstoff stark beschädigt.

X. Auf gold-gelbem Grund sind zwei verschlungene Vögel dargestellt. Die Kreisumschrift lautet: V. SIC ASSATUS AURUM NEMPE PROBATUS.

XI. Marter des hl. Vincentius. Kreisumschrift: SUBSTINET HIC TESTAS UT COGIT INIQUA POTESTAS. Der Heilige liegt in einem käfigartigen Gehäuse auf spitzen Steinen. Zwei Knechte sind gerade dabei, die Tür mit einem goldenen Schlüssel abzusperren.

XII. Christus mildert die Leiden des Heiligen. Kreisumschrift: NUNCIUS E CELIS MENTEM LEVAT ECCE FIDELIS. Der Fond des Medaillons ist grün gegeben. In der Mitte der Darstellung sitzt Vincentius unter einer zweibogigen Architektur auf einer durch graue und rot-braune Blüten angegebenen Wiese. Er trägt ein goldenes Gewand. Rechts oben erscheint in blauen Wolken die Halbfigur Gottvaters, auf der entgegengesetzten Seite die eines Engels in grauem Gewand.

XIII. Vincentius wird fortgetragen. Kreisumschrift: MARTYR SACRANDUS DEPORTATUR MEDICANDUS. Vor einer Bogenstellung mit goldener Mittelstütze tragen zwei Knechte in goldenen Kitteln den Heiligen. Der Hintergrund ist gold-braun.

XIV. Tod des hl. Vincentius. Kreisumschrift: HIC VICTOR FORTIS PERSOLVIT DEBITA MOTZIS. Der Heilige liegt auf einem braunen, grau verhangenen Lager, in ein goldenes Tuch eingehüllt. Drei männliche Gestalten umstehen die Bettstatt.

XV. Der Statthalter empfängt die Nachricht vom Tod des Heiligen. Kreisumschrift: DICUNT TORTORES DIVINI TESTIS HONORES. Der Statthalter sitzt in der Bildmitte auf einem ehemals grauen, jetzt ganz ausgefallenen Thron. Er trägt ein grünes Gewand und einen goldenen Mantel, die beiden Knechte sind mit goldenen Kitteln bekleidet.

XVI. Tiere bewachen die Leiche des Heiligen. Kreisumschrift: DEFENDIT CORPUS NE LEDAT BELVA CORPUS. Unter einem goldenen Baum vor grünem Hintergrund liegt im Vordergrund der Heilige auf dem braunen Boden. Die ihn umgebenden Tiere, zwei Vierfüßler und zwei Vögel sind in den Farben Gold und Braun-Rot in Streifenmuster ausgestickt.

XVII. Der Heilige wird in den Fluß gesenkt. Kreisumschrift: MERGITUR IN FLUMEN SED ADEST XPI SIBI NUMEN. Von dem gold-gelben Grund ist das Wasser grün und braun abgesetzt. Die Mitte der Komposition nimmt ein braunes

Schiff mit grünem Rand ein, aus dem Schergen in goldenen Gewändern die Leiche in das Wasser werfen.

XVIII. Die nun folgende Darstellung, ein Krüppel, der sich mit zwei Stützen fortbewegt, gehört nicht in die fortlaufende Erzählung, sondern zu den Wunden am Grabe des Heiligen. Kreisumschrift: CLAUDEUS CURARI PROPERAT MEMBRISQUE LEVARI.

XIX. Vincentius erscheint einem Schlafenden im Traum. Kreisumschrift: VIR NON CURAVIT VAGA SOMNIA QUI DUBITAVIT. Der Grund ist gold-gelb gehalten. Ein goldener Dreierbogen gibt die Architektur an. Die vordere Bildmitte wird von einem Lager eingenommen, auf dem eine männliche Gestalt unter einer grünen Decke ruht.

XX. Der Heilige erscheint einer Frau. Kreisumschrift: FEMINA QUE CREDIT VOCI MONITORIS OBEDIT. Die Szene ist die gleiche wie vor, nur ist hier der Hintergrund grün und die Bettdecke der Frau rot-braun. Das Gebäude war grau, ist jedoch fast ganz ausgefallen.

XXI. Die Leiche des Vincentius wird an Land gebracht. Kreisumschrift: QUE FACIT APTARI LITUSQUE SIBI FAMULARI. Der Grund ist in dieser Szene in zwei verschiedenen Tönungen gegeben. Es findet sich zum großen Teil die übliche gold-gelbe Farbe, in der Mitte jedoch ist dieser Seidenfaden mit einem rot-braunen, der in den Schriftbändern und den Konturen häufig vorkommt, zusammengedreht, so daß eine melierte Wirkung erzielt wird. Eine Stichreihe ist ganz rein in der rot-braunen Seide ausgeführt. Das Wasser ist grün mit oberem blauem Kontur gegeben. Im Vordergrund wird der Heilige von zwei Knechten aus dem Wasser gehoben. Im Hintergrund steht die Frau mit betend erhobenen Händen. Sie trägt ein graues, weitärmeliges Kleid mit goldenem Gürtel und Ärmelbesatz.

XXII. Begräbnis des Heiligen. Kreisumschrift: MARTYRIO PULCHRUM SANCTUS CAPIT ISTE SEPULCHRUM. Im Bildmittelgrund steht der braune Sarkophag mit der Leiche des Heiligen. Die Vorderseite ist mit einem hell- und dunkel-braunen Wellenband verziert, die obere Kante golden. Drei Mönche beugen sich über den offenen Sarg. Zwei tragen goldene, die Gestalt zu Häupten des Vincentius ein braunes Gewand.

XXIII. Heilung eines Knaben. Kreisumschrift: ILLUC CREDENTES PUERUM DUXERE PARENTES. Der Kreis ist etwas angeschnitten, der Fond grün. Knabe, Frau und Mann schreiten nach links gewendet hintereinander her. Der Knabe

ist mit einem goldenen Kittel bekleidet, die Frau trägt ein graues Gewand und der Mann einen braunen Umhang.

Der Fond des hinteren Mittelstabes ist gold-gelb, von dem sich herzförmige Palmetten in den Farben Grau, Braun-Rot, Grün und Gold abheben. Der Mittelstreifen ist von schmalen Seitenstreifen in Metallgold eingefasst.

Die verhältnismäßig kleine Cappa ist auf der Vorderseite ebenfalls durch einen Mittelstreifen in zwei Hälften geschieden. Die linke Hälfte zeigt auf grünem Grund einen heiligen Bischof, rechts auf gold-gelbem Grund einen Abt, der einen weiten goldenen Mantel mit Kapuze trägt. Auf der Rückseite der Cappa sind zwei gegenständliche Phantasietiere zu sehen.

III) Glockenkasel

Maße: Länge = 1,58 m, Breite = 2,20 m. In Grundstoff, Technik, Stickmaterial und Farbverteilung stimmt die Kasel vollständig mit dem oben beschriebenen Pluviale überein. Die Kasel ist in ihrer Länge beschnitten und in der hinteren Mitte stark beschädigt. Durchgestoßene Stellen sind mit Seidenstoff hinterlegt.

Durch einen Mittelstreifen, in dem in Medaillons das apokalyptische Lamm, die vier Evangelisten und die Propheten Jesajas, Jeremias, Daniel und Ezechiel dargestellt sind, ist das Gewand in zwei gleiche Hälften geteilt. Diese zeigen in je fünfzehn Quadraten und vier Quadratsegmenten Szenen aus der Heilsgeschichte und dem Leben des hl. Nikolaus. Die einzelnen Bildfelder sind in der Längsrichtung durch Rahmen mit vegetabilischen Ornamenten, oben und unten durch Schriftbänder mit leonischen Versen voneinander getrennt. Die im folgenden angeführten Ziffern beziehen sich auf die Numerierung des von Heider übernommenen Schemas (Abb. 39).

In den parallel zum Mittelstab laufenden Feldern I - X sind neutestamentliche Szenen wiedergegeben.

I. Verkündigung und Heimsuchung. In dem das Feld nach oben abgrenzenden Schriftband stehen die Worte: ANGELUS INQUID AVE QUOD MUNDUM LIBERAT AVE. In der vorderen Bildmitte steht Maria unter einer Dreierarkade. Von links tritt der Engel mit erhobener Rechten und einem Spruchband in der Linken heran. Unter der rechten Arkade ist die Visitation zu sehen. Maria und Alisabeth stehen in enger Umarmung, nur durch eine Säule von der Verkündigungsszene getrennt.

II. Geburt: Inschrift: SUPRA NATURA M PROFERAT VIRGO GENITARUM. Die Mutter Gottes liegt links im Bild vor einer Felsgrotte, in der die Krippe mit dem

Jesuskind steht. Von rechts treten zwei Hirten durch eine Arkade heran. Über ihnen erscheint die Halbfigur eines Engels.

III. Anbetung der hl. Drei Könige. Inschrift: MISTICA FAMOSA TRIA SUNT NUMERA PRECIOSA. Die Architektur ist wieder durch einen Dreierbogen angegeben, der von lilienförmigen Konsolen getragen wird. Die Madonna thront streng frontal und die Könige nähern sich von beiden Seiten mit ihren Geschenken.

IV. Taufe Christi. Inschrift: CHRISTUS FECUNDAS TACTU PROPRIO FACIT UNDAS. In der linken Bildhälfte nimmt Johannes die Taufe an Christus vor, rechts halten zwei Engel die Gewänder des Herrn.

V. Geißelung Christi. Inschrift: VULNERIBUS CESUS SANAT IGNEA VULNERA (LAESUS). Das letzte Wort ist heute gänzlich zerstört und wurde von dem Gerbertschen Stich übernommen. Christus ist an die Geißelsäule gebunden, die in der Mitte des Bildfeldes steht. Von beiden Seiten schlagen zwei Henker in kurzen Kitteln und weiten Mänteln mit Ruten auf den Herrn ein.

VI. Verspottung Christi. Inschrift: SPINA CAPUT PUNGIT QUOD SANCTOS CILITUS UNGIT, die Schrift ist ganz ausgefallen und wurde nach Gerbert ergänzt. Christus sitzt auf einem schräg nach links in den Raum hineingestellten Schemel und wird von zwei Schergen mißhandelt.

VII. Kreuzigung. Inschrift: UT SEMPER PLANCAS VOLO FLENS MEA (VULNERA TANGAS), die eingeklammerten Worte befinden sich nicht mehr im Schriftband, sondern rechts im Bildfeld. Christus hängt mit stark nach links geschwungenem Körper und zur selben Seite geneigtem Haupt an einem Balkenkreuz. Rechts und links unter den Kreuzarmen stehen Johannes und Maria mit schmerz erfüllten Gebärden.

VIII. Grablegung. Inschrift: EXEQUIAS CHRISTI FELICITER CELEBRANT ISTI. Die Szene wird von einem weitgespannten Bogen, der seitlich auf Stützen aufläuft, überfangen. Die gesamte vordere Bildbreite wird von dem Sarkophag eingenommen, in den Johannes und Joseph von Arimathia den Leichnam Christi betten. Beide tragen spitze Hüte. Eine weibliche Gestalt steht zwischen ihnen.

IX. Auferstehung Christi. Inschrift: ECCE RESURREXIT QUEM MOLES SAXEA TIXIT. Christus steigt mit der Siegesfahne und segnend erhobener Linken aus dem Sarkophag, der ähnlich wie in der vorherigen Szene gegeben ist. Im Vordergrund liegen zwei schlafende Krieger.

X. Christus in der Vorhölle. Inschrift: FORTIOR HIC FORTEM LIGAT ET SUBDIT SIBI MORTEM. Vor dem durch einen Viertelkreis gekennzeichneten Höllentor, auf dem ein kleiner Teufel sitzt, steht Christus mit der Siegesfahne in der Rechten. Mit der linken Hand führt er Adam ins Freie. Hinter diesem wird Eva sichtbar. Innerhalb der Hölle ist ein zweiter Teufel an einen Pfahl gefesselt.

Die nun folgenden Szenen aus dem Leben des hl. Nikolaus beginnen in der vorderen Mitte links unten.

XI. Geburt des Heiligen. Inschrift: NATIVITAS S NICOLAI. In einem Haus, das durch ein von zwei Pfosten getragenes Dach gekennzeichnet wird, liegt eine Frau auf einem mit Tüchern verhängten Lager. Eine Dienerin reicht ihr das Kind.

XII. Nikolaus wird in die Schule gebracht. Inschrift: CELITUS INSTRUCTUS CAPIT ISTE SCOLE BENE FRUCTUS. Rechts im Bild wird ein Teil einer dreischiffigen Basilika mit Doppelturmfassade sichtbar, der sich von links eine männliche Gestalt mit Reisemantel und Lilienszepter und der kleine Nikolaus mit einer Tafel nähern.

XIII. Der arme Mann und seine drei Töchter. Inschrift: UT FACIANT MITTIT NATAS INHONESTRUM. Eine Doppelarkade deutet den Innenraum an, in dem der Vater auf einem Lager sitzt und zu seinen Töchtern spricht, die mit kummervollen Gebärden zu Füßen des Bettes stehen.

XIV. Nikolaus bringt heimlich Geld. Inschrift: AURUM DONAVIT CLAM PATREM LETIVICAVIT. Der Heilige steht vor dem Haus des armen Mannes, durch dessen Tür der Vater und eine Tochter mit Gebärden des Dankes treten.

XV. Hochzeit einer Tochter. Inschrift: CONIUGIO GRATAS FACIT AURICOPIA NATAS. Der Vater gibt, in der Bildmitte stehend, die Hände seiner Tochter und eines jungen Mannes zusammen. Zu beiden Seiten werden männliche und weibliche Assistenzfiguren sichtbar.

XVI. Engel verkünden die Bischofswahl des Heiligen. Inschrift: VOX CHRISTI PRODIT QUEM DIGNUM PRESULE NOVIT. Ein Engel neigt sich zu zwei Äbten herab, die nebeneinander im Vordergrund des Bildes stehen.

XVII. Wahl des Heiligen. Inschrift: EST DECLARATUS PRESUL PATER ISTE BEATUS. Das Kloster ist durch ein auf Pfosten ruhendes Dach mit einem kleinen Glockenturm gekennzeichnet. Ein Mönch zieht den Glockenstrick, ein zwei-

XVIII. Weihe des Heiligen. Inschrift: CELITUS HIC TANTO DATUR UNCTIO DEBITA SANCTO. Der Heilige steht in vollem Priesterornat in der Bildmitte, zu seiner Linken ein Abt, rechts ein Bischof, der den hl. Nikolaus segnet.

XIX. Der Heilige schlichtet einen Sturm. Inschrift: NE SIS INGRATUS QUIA NOVUS ADEST VOCATUS. Auf der wild bewegten See schwimmt ein Segelschiff mit gebrochenem Mast. Die drei Insassen erheben betend die Hände dem Heiligen entgegen, der auf der rechten Seite erscheint. Es ist nicht klar zu erkennen, ob Nikolaus über die Wellen geht oder am Ufer steht.

XX. Der Jude wird beraubt. Inschrift: BARBARUS HIC SANCTO SUA COMMISIT NICOLAO. In der Mitte des Bildes steht eine mit Geld gefüllte Truhe, hinter der eine Statue des hl. Nikolaus aufgerichtet ist. Nach rechts entflieht der Dieb mit einem gefüllten Sack. Von links tritt der Jude mit allen Zeichen des Erschreckens heran.

XXI. Der Jude schändet das Bild des Heiligen. Inschrift: CARPIT INIQUORUM CRUDELLA FACTA LATRONUM. Die Szene ist die gleiche wie vor geblieben. Rechts versucht der Dieb zu entfliehen. Der Jude, auf der linken Seite der Truhe stehend, schlägt mit einer Rute auf das Standbild des Heiligen ein, hinter dem Nikolaus vortritt und mit dem Dieb, der sich umwendet, spricht.

XXII. Der Dieb bringt das Geld zurück. Inschrift: REDDIT COLENTEM SIC VISA PECUNIA MENTEM. Im Hintergrund steht die gleiche Statue des hl. Nikolaus wie vor. Der Jude und seine Frau, sowie der Dieb beten sie voll Verehrung an.

XXIII. Nikolaus vertreibt einen Teufel aus der Quelle. Inschrift: (UT FONS MU)NDETUR DEMON PROCUL IRE IUBETUR. Die eingeklammerten Buchstaben sind heute nicht mehr lesbar und wurden nach dem Gerbertschen Stich ergänzt. Von rechts tritt der hl. Nikolaus, gefolgt von einem Diener mit Kreuz, an die Quelle heran, die einem Felsen entspringt. Ein kleiner Teufel entweicht über das Gestein nach oben.

XXIV. Der hl. Nikolaus rettet unschuldig Verurteilte. Inschrift: ADIUTOR FORTIS FUGAT ECCE PERICULA MORTIS. Ein Henker ist im Begriff, drei vor ihm knienden Gefangenen das Haupt abzuschlagen. Von rechts tritt der Heilige heran und hält das erhobene Schwert fest.

XXV. Nikolaus erscheint dem Kaiser im Traum. Inschrift: QUID DECEAT CERNE TU TURPIA MUNERA SPERNE. Der Kaiser ruht in einem kastenförmigen

Bett unter einem von Stützen getragenen Dach. Der Heilige tritt von hinten an das Lager heran und beugt sich über den Schlafenden.

XXVI. Diana übergibt den Schiffen Gift. Inschrift: HOS SUB SPE VANA VULT LEDERE SEVA DIANA. In einem Kahn mit zwei Rudern sitzen drei männliche Gestalten. Von links tritt Diana mit einem Henkelgefäß heran, das sie dem ersten Schiffer reicht.

XXVII. Die Schiffer schütten das Gift ins Meer. Inschrift: SPURGITIA PLENEM NOLITE TIMERE VENENUM. Das Kompositionsschema ist das gleiche wie vor. An der Stelle des dritten Schiffers befindet sich nun der hl. Nikolaus im Boot und wird von einem Matrosen angebetet, während der zweite das Gefäß in die Fluten wirft.

XXVIII. Der hl. Nikolaus fällt einen Baum. Inschrift: ARBORE SUCCISA FUE-RANT PRESTIGIA VISA. Der Heilige ist im Begriffe einen Baum mit einer Axt umzuschlagen, auf dem ein Teufel sitzt. Nach rechts entfliehen erschreckt zwei männliche Gestalten.

XXIX. Der Heilige bewegt einen schweren Stein. Inschrift: VIX LAPIS ATTAC-TUS AD STRUCTURAM FUIT APTUS. Zwei Männer versuchen mit Hebeln einen Stein zu bewegen. Sie arbeiten nebeneinander auf der linken Seite des Felsens. Von rechts tritt Nikolaus heran und faßt den Stein mit seinen Händen. Über der Szene wird die Hand Gottes in Wolken sichtbar.

XXX. Nikolaus bringt ein Kind seinen Eltern zurück. Inschrift: UXOR CEDRO-NIS DITATUR MUNERE PROLIS. Hinter einer festlich gedeckten Tafel sitzt die Mutter neben zwei Rittern und einem Mönch. Von rechts führt der Heilige den Knaben, der ein rundes Gefäß in den Händen hält, durch eine Tür herein.

XXXI. Nikolaus heilt einen Besessenen. Inschrift: LIBERAT OPPRESSUM NIKO-LAUS DEMONE FESSUM. Nikolaus in vollem bischöflichen Ornat hält den Kranken bei der Hand gefaßt, dem ein kleiner Teufel aus dem Mund entweicht.

XXXII. Der Heilige vermehrt Brot. Inschrift: AD MENSE MUNUS MULTIS PANIS FUIT UNUS. Ein großer leerer Tisch, auf dem zwei Stücke Brot und ein rundes Deckelgefäß zu sehen sind, nimmt $\frac{3}{4}$ der Bildbreite ein. Die vier hinter dem Tisch sitzenden Personen, zwei Frauen und zwei Männer, blicken verwundert auf den Heiligen, der von rechts herantritt und das Brot segnet.

XXXIII. Der hl. Nikolaus heilt Lahme. Inschrift: EGROTO VIRTUS LANGUORE REMOTO. Die Szene ist ähnlich wie die Besessenen-Heilung komponiert. Zwei Kranke, auf Stäbe gestützt, eilen dem Heiligen entgegen, der ihnen den Segen erteilt. Nikolaus trägt wieder den vollen bischöflichen Omat.

XXXIV. Der Teufel versucht den hl. Nikolaus. Inschrift: NEWUITIE TESTIS SATANE FIT SPLENDIDA VESTIS. Der Teufel schreitet in Gestalt einer Frau, mit einem weiten Mantel und prächtigem Kopfputz geschmückt vor dem Heiligen her, der in ähnlicher Kleidung wie vor, seine Hand beschwörend erhebt.

XXXV. Tod des hl. Nikolaus. Inschrift: MUNDO DEFUNCTUS CELESTIBUS EST MODO IUNCTUS. Der Heilige ruht auf der kastenförmigen Bettstatt, betrauert von drei Mönchen. Ein Engel hebt die Seele in den Himmel empor.

XXXVI. Begräbnis des Heiligen. Inschrift: QUEM MORS INVOLVIT MORTI SUA DEBITA SOLVIT. Zwei Mönche betten den Heiligen in einen schmucklosen Sarg, vor dem heilungsuchende Kranke knien. Hinter dem Sarkophag ist ein Kreuz aufgestellt, vor dem ein Mönch in einem Buche liest, ein zweiter trägt eine Kerze.

XXXVII. Kranke nähern sich dem Grab. Inschrift: S. NICOLAE ORA PRO NOBIS. **Zwei Kranke**, die auf Krücken gestützt hintereinander hergehen, füllen das Bildfeld.

XXXVIII. Ein Abt überreicht dem Heiligen ein goldenes Meßkleid. Inschrift: TE MI PATRONUM FACIAT PRESENS ROGO DONUM. Ein Abt überreicht kniend dem Heiligen das Kleid. Beide sind durch vollen Omat und Pedum gekennzeichnet.

Die sechs übrigen Quadratsegmente sind mit Phantasietieren und vegetabilischen Ornamenten gefüllt. - In der vorderen Mitte der Kasel stoßen zwei Reihen der Bildrahmen zusammen. Die Halsöffnung ist mit dem gleichen Goldband eingefasst, das den vorderen Abschluß des Pluviales bildet.

Das Antependium aus dem Bamberger Dom

Maße: Länge = 2,98 m, Höhe = 0,83 m.

Stickgrund: blau-grünes Leinen, 14 x 13 Faden per cm. Etwas groberes Leinen dient als Unterlage. Die technischen Einzelheiten wurden S. Müller-Christensen (vgl. Anm. 226) entnommen.

Stickmaterial: lose gedrehte Seide, vergoldeter Silberlahn um gelbe Seidenseele gesponnen, Silberlahn um weiße Seidenseele gesponnen. Die Wappenschilder

in den vier Ecken des Antependiums sind mit drei Reihen roter Korallen eingefasst.

Sticktechnik: vertikal über den Grundstoff laufender Kettenstich. Von dieser Richtung weichen ab: die den Behang oben und unten begrenzende Schriftleiste, der rechte Ärmel des mittleren Königs, ein Stück am Hals des ersten Pferdes von rechts. An diesen Stellen ist der Stickverlauf horizontal. In der Einfassung der die Medaillons umgebenden Schriftbänder, sowie bei der Haarwiedergabe folgt der Stich den gegebenen Konturen. Diese waren anscheinend ehemals schwarz, sind heute jedoch vollständig ausgefallen. Die Metallfäden sind mit Seidenfäden in Fischgrätmuster niedergenäht.

Die den Farbeindruck bestimmenden Töne sind: Elfenbein, Blau, Grün und Gold. Rot kommt nur in den Korallen, den Zungen der Wappentiere und in geringem Maße auf den Wangen der dargestellten Personen vor.

Alle Inschriften sind mit Goldfäden in Anlegetechnik ausgestickt.

Die gesamte Fläche des Antependiums wird bis auf schmale Seitenstreifen von vier Rundmedaillons eingenommen. Die Farbe des Fonds ist Elfenbein bis auf das Stück rechts neben dem Medaillon mit der Darstellung der thronenden Madonna, das mit gold-gelber Seide ausgestickt ist.

Im ersten Bildfeld thront Maria vor gold-gelbem Grund. Sie trägt ein blaues Kleid mit goldenem Gürtel und darüber einen goldenen, grau gefütterten Mantel. Kopfschleier und Nimbus sind ebenfalls grau. Die goldene Lilienkrone ist mit Steinen verziert, die durch blaue und gold-gelbe Seide wiedergegeben sind. Das auf den Knien der Mutter stehende Kind hat sich den Königen, die von links nahen, zugewandt und streckt ihnen den rechten Arm im Segensgestus entgegen. Es trägt ein goldenes Kleidchen. Der Kreuznimbus ist in den Farben Blau und Gold wiedergegeben. Der elfenbeinfarbene Thronszitz zeigt goldene Einfassungen an den Kanten und eine blaue Sitzfläche. Der als Rückenlehne dienende Behang, sowie der Sockel des Thrones sind mit Rauten in den Farben Blau, Grau und Gold verziert.

In den drei folgenden Medaillons ist jeweils ein auf die Gottesmutter zureitender König dargestellt. Alle Pferde sind Schimmel, die mit goldenem Zaumzeug geschmückt sind. Die Komposition ist jeweils die gleiche. Das ganze Bildfeld wird von dem im Paßgang gehenden Tier eingenommen. Der freie Raum zu beiden Seiten des Reiters ist mit Rosenranken gefüllt. Der Grund des ersten Medaillons ist blau-grün ausgestickt. Der König wendet im Vorwärtsreiten seine rechte Hand, die das goldene Gefäß hält, zurück und stellt damit die Verbindung zu dem nachfolgenden Reiter her. Er ist bekleidet mit einem goldenen Gewand und einem grauen, grau-blau gefütterten Mantel. Seine Krone hat die gleiche Form wie die der Madonna. Der Nimbus ist grau und das Haar des Königs silber-grau

gestickt. Der zweite Magier hält sein Geschenk in der linken Hand und weist mit der Rechten auf den Stern, der außerhalb des Medaillons erscheint. Dieser König trägt ein blaues Kleid und einen goldenen, blau-grau gefütterten Mantel. Seine Krone ist mit hellbrauner Seide ausgestickt. Der Hintergrund ist blau-grün. Der letzte König ist ganz in goldene Kleider gehüllt. Lediglich der Mantel zeigt am vorderen Rand eine Borte in Rautenmuster mit den Farben Blau, Grau und Hellbraun. Der Fond ist violett.

In den vier Ecken des Antependiums ist jeweils ein Wappen der Stadt Bamberg appliziert. Die beiden unteren werden von Ritterheiligen gehalten. Den Fond dieser Wappen bilden rautenförmig niedergenähte Goldfäden. Der blaue Löwe und der weiße Querbalken sind in Seide appliziert. Die weiße Seide ist mit weißem Leinen unterlegt und mit einer gedrehten Leinenschnur eingefasst. Krallen und Zunge der Tiere sind in grauer, beziehungsweise roter Seide gestickt. Die beiden Ritterheiligen sind in der gleichen Stellung dargestellt. Mit der linken bzw. rechten Hand halten sie den Wappenschild, in der anderen eine Fahnenlanze. Der rechte Ritter trägt über seinem aus Silberlahn und violetter Seide gebildeten Kettenpanzer eine blaue cotte. Die Seide der Haare ist gänzlich ausgefallen, der Nimbus grau. Auf dem grauen Lanzenschaft steckt eine silberne Spitze. Der Lanzenwimpel ist blau-gold. Der Heilige auf der linken Seite trägt den gleichen Panzer, seine cotte ist grau, die Haare hellbraun und der Nimbus blau. An dem blau-grauen Lanzenschaft mit silberner Spitze ist eine gold-gelbe Fahne befestigt.

In den Raumkompartimenten zwischen den einzelnen Medaillons sind am oberen und unteren Rand des Behangs jeweils fünf Halbfiguren dargestellt. In der oberen Reihe an den beiden Außenseiten zwei Engel mit goldenen Flügeln, es folgen von links nach rechts Jakobus, Petrus und Paulus, in der unteren Reihe ein männlicher Stifter, Jesajas, David, Elias und eine Stifterin. In den das Antependium an der oberen und unteren Seite einfassenden, mit gold-gelber Seide ausgestickten Streifen stehen oben die Namen der Dargestellten, unten die Worte: TRIA SUNT MUNERA QUE OBTULERUNT MAGI DOMINO AURUM THUS ET MIRRA M FILIO DEI. Die Umschriften in den die Medaillons rahmenden Schriftbändern lauten: MYSTICA DONA FERUNT TRIA TRES MAGI DUCE STELLA / ET PUERUM QUERUNT NATUM DE VIRGINE BELLA / FILI(US) EST MAT(RI)S GENIT(US) SINE SEMINE PAT(RI)S/QU(EM) SINE MATRE PATER GENUIT SINE PA(TRE).

Die Kaiserdalmatik

Die Dalmatik besteht aus purpurfarbenem Seidendamast, auf den die Stickerei-

en aufgenäht sind. Medaillons mit dem nach rechts gerichteten Adler sind über die ganze Breite des Rockes verteilt und Borten mit Kaiserbildnissen säumen den unteren Rand, die seitlichen Schlitzte der Ärmel und den Halsausschnitt. Der Ärmelansatz ist durch eine etwas schmalere Borte betont.

Maße: Breite der Borten = 13 cm, am Ärmelansatz 9,5 cm. Größe der Medaillons = 7,5 cm.

Stickgrund: Der Erhaltungszustand der Borten ist so gut, daß über den Grund keine Aussagen gemacht werden können. Die schwarze Seide der Medaillons ist an vielen Stellen ausgefallen und läßt feinen Leinengrund frei.

Stickmaterial: Goldfaden und lose gedrehte Seide.

Sticktechnik: Anlegetechnik, Spalt- und Plattstich.

Farben: Die den Haupteindruck bestimmenden Farben sind Gold, Grün, Rot, Blau und Beige in verschiedenen Abstufungen.

Der Grund der Medaillons ist mit weißer Seide in kleinen Stichen ausgefüllt, die Adler wurden in Spaltstich ausgeführt. Das ziemlich große Auge aus Glasfluß aufgenäht, fehlt an vielen Stellen. Der Fond der Borten besteht aus Goldfäden, die in versetzten Reihen niedergenäht wurden.

Bei den Medaillons lassen sich mehrere Formen unterscheiden. Sie sind bis auf die Achselstreifen alle rund und haben an vier Stellen kleine Ecken. Die Bilder der Achselstreifen sind oval. Alle Rahmen sind in roter und blauer Seide, bei der alle Töne der Farbskala vorkommen, in Spaltstich gestickt. Die Medaillons des unteren Randes zeigen dazu noch eine am inneren Rand entlang laufende, rundbogige Innengliederung. Im Hintergrund bilden die Goldfäden rauten- und zackenförmige Muster.

Bei den 39 Kaiserbildnissen innerhalb dieser Felder lassen sich zwei Gruppen unterscheiden. Auf der oberen Halseinfassung sind sechs vollkommen gleiche Büsten in strenger Frontalität dargestellt, die durch Krone und um die Schulter geschlungene Stola als zur christlichen Sphäre gehörig gekennzeichnet sind. Lediglich in den nur zu einem geringen Teil sichtbar werdenden Gewändern ist eine farbliche Differenzierung zu beobachten. Die übrigen 33 sind als Dreivertelfiguren dargestellt. Alle tragen über einem schlichten Untergewand einen weiten Mantel, einige dazu noch eine mit Kreuzen geschmückte Stola. In den Händen halten alle Szepter und Reichsapfel. Die Kronen sind verschieden gebildet. Die lilienförmige Reifenkrone kommt am häufigsten vor, jedoch finden sich auch Platten- und Bügelkronen. Die meisten Herrscher sind in starker Bewegung dargestellt und in zierlich manierierter Weise halten sie ihre Attribute. Auffallend ist die fast ausschließliche Darstellung dieser Herrscherreihe im Drei-

viertelprofil.

Die einzelnen Medaillons sind durch Akanthus- und Eichenlaubranken miteinander verbunden, die in allen Schattierungen der Farbe in Rot, Blau, Grün und Braun-Beige gestickt sind. Bei der Darstellung dieses Blattwerks lassen sich drei verschiedene Arten unterscheiden. Der größte Teil ist in großzügiger Bewegung dargestellt. An einigen Stellen jedoch, z.B. am oberen Halsbesatz (Abb. 43), ist der Mittelzweig knorrig verhärtet und die Blätter wirken spitzer und starrer. An den Ärmeln ist ein Teil des Laubwerkes aus Eichenranken gebildet, zwischen denen einzelne Früchte sichtbar werden.

Das Antependium aus dem Salzburger Dom

Maße: Länge nach Abtrennung der seitlichen, später hinzugefügten Streifen = 3,34 m, Höhe = 0,96 m.

Stickgrund: mittelfeines Leinen.

Stickmaterial: bunte, ungezwirnte Seide, Gold- und Silberfäden. Die Goldfäden bestehen aus vergoldetem Silberlahn, der um eine gelbe Seidenseele gesponnen ist. Die Silberfäden enthalten eine weiße Seidenseele.

Sticktechnik: alle mit Seide ausgeführten Partien Spaltstich, bei den Metallfäden Legetechnik. Der Stickverlauf folgt in den figürlichen Darstellungen den gegebenen Konturen. Der Goldgrund ist gleichmäßig in Fischgrätmuster mit gelber Seide niedergenäht. Die Rahmung der Vierpässe und der äußere Randabschluß ist aus Silberfäden gebildet, die zu je 6 über 2 Leinenschnüren mit weißer Seide in Schachbrettmuster angeheftet sind. Alle Kronen, der Stern von Bethlehem und die Ziborien der hl. Drei Könige sind aus Goldblech gefertigt und mit Seide aufgenäht. Die Kronen des David, Caspar und Melchior, sowie der Stern sind heute verloren. An einigen Stellen, besonders in der Mittelpartie, ist die Stickerei beschädigt, so daß die blaue Vorzeichnung sichtbar wird.

In vierzehn Vierpässen, die in zwei Reihen zu jeweils sieben Feldern angeordnet sind, sowie in den durch sie begrenzten sechs Zwischenfeldern sind zwanzig Szenen aus der Jugendgeschichte und der Passion Christi dargestellt. In den acht Randwickeln an der oberen und unteren Längskante des Antependiums sind die Halbfiguren von Propheten und Aposteln mit Spruchbändern zu sehen, die typologisch auf das Geschehen hinweisen. In den beiden seitlichen Randkompartimenten befinden sich die Bilder zweier heiliger Bischöfe mit Stab und Buch in den Händen.

Obere Reihe:

1. Verkündigung. Maria, gekleidet in ein graues, in den Faltenbrechungen braun

gehöhtes Gewand und grünen, grau gefütterten Mantel und weißen Kopfschleier, empfängt vor einem steinernen Thron stehend die Nachricht des Engels. Dieser steht aufrecht vor der Jungfrau. Er ist flügellos dargestellt und trägt ein gelb-grünes Gewand mit einem darüberliegenden grauen Mantel. Die weiten Faltenmassen der Kleider werden durch den rechten Unterarm hochgenommen, die linke Hand hält ein steil in die Höhe flatterndes Spruchband mit den Worten: AVE MARIA. Die Seide ist an dieser Stelle ausgefallen und die Buchstaben sind nur noch in der Vorzeichnung sichtbar. Die Deckplatte und die äußere Rahmung des Thrones ist in Brauntönen gegeben, die Vorderseite ist mit tiefen Nischen verziert. Als Farbe wurde Blau in mehreren Schattierungen verwendet. Die beiden Seitenlehnen enden an der Vorderkante in vegetabilischen Formen. Grüne Akanthusranken krümmen sich in der Art eines Bischofstabes schräg zur Bildebene. Die Szene ist auf einem Steinpodest, der einen quadratischen Einschnitt in der Bodenplatte zeigt und dessen Vorderseite durch Arkaden und lineare Formen gegliedert ist, dargestellt.

2. Geburt Christi. Links im Vordergrund ruht Maria auf einem weißen Tuch. Sie trägt ein grünes Kleid und einen grauen Mantel, dessen Falten durch rote Lichter betont sind. Das Haupt ist auf ein blaues Kissen gebettet. Maria wendet sich dem Kind zu, das in der Bildmitte in einer Krippe liegt. Die steinerne Krippe ist außen und innen mit Rundbögen verziert. Auf der rechten Bildseite sitzt Joseph. Er hat den Oberkörper vorgeneigt und stützt beide Hände auf einen Stock. Joseph trägt ein grünes Gewand und einen braunen Mantel mit roter Faltenhöhung. Hinter der Krippe sind Ochs und Esel dargestellt, darüber die Halbfigur eines Engels, der ein Spruchband in den Händen hält. Ein Hirt mit einem blauen Kittel ist in eiliger Bewegung nach vorn begriffen.

3. Anbetung der hl. Drei Könige. Diese Szene ist über drei Vierpaßfelder verteilt. Im ersten Feld sitzt Maria auf einem breiten Steinthron, der in Blautönen gehalten ist und an der Vorderseite eine einfache Rundbogengliederung zeigt. Sie trägt ein hochgegürtetes, graues Kleid mit brauner Faltenbetonung und darüber einen grauen Mantel mit roter Faltenhöhung und grünem Futter, ferner eine Krone aus vergoldetem Silberblech in Lilienform und mit einem Schmuck von roten Halbedelsteinen in einfacher Kastenfassung. In der Rechten hält die Madonna eine goldene Kugel, mit der linken Hand umfaßt sie das Kind, das rechts neben ihr auf der Bank steht und sich leicht gegen die Mutter lehnt. Der Christusknabe trägt ein grünes Kleid mit braunen Ärmeln, die rot gerandet sind. Die Hände sind im Segensgestus den drei Königen entgegengestreckt, die im nächsten Bildfeld dargestellt sind. Links neben dem Thron steht in braunem Gewand und grünem Mantel Joseph. Er ist wieder stark nach vorne gebeugt und stützt sich auf seinen Stab. Hinter den Köpfen von Maria und Joseph führt

eine Stange quer durch das Bild, über die ein weiß-grauer Vorhang liegt. An beiden Seiten ist dieser durch Schlaufen, die aus den Vierpaßrahmen hervorkommen, gerafft. Im oberen Bogen wird die Halbfigur eines Engels und der Stern sichtbar. - Im folgenden Bildfeld nähern sich von links die hl. Drei Könige dem Christkind. Caspar kniet im Vordergrund. Er trägt einen braunen Mantel mit roter Faltenbetonung und einem großen Hermelinkragen, an dem die Seide vollkommen ausgefallen ist. Mit beiden Händen reicht er dem Kind einen Deckelpokal entgegen. Die Spitze des Deckels ist abgebrochen. Caspar hat seine Krone abgenommen und über das linke Handgelenk gehängt. Die beiden anderen Könige stehen einander zugewendet etwas tiefer im Bildgrund. Balthasar trägt einen grünen Mantel, Melchior ein grünes Untergewand und einen grauen Mantel. Auch sie halten Gefäße in den Händen. Auf den Ziborien stehen eingraviert die Worte: PRAESUL FRIDERICUS LEIBNCENSI SANGU (Caspar) INE NATUS HOC OPUS APTAVIT ALTARI QUOD (Balthasar) DECO-RAVIT SEIDLIN DE PETOVIA ME PARAVIT (Melchior). Die Kronen der letzten beiden Könige sind verloren. Caspar, Balthasar und Melchior sind als die Vertreter der drei Lebensalter gekennzeichnet. Hinter Melchior, im rechten Bogen des Vierpasses ist ein Knecht zu sehen, der sich den Pferden zuwendet. - Diese erscheinen im folgenden Bildfeld, das sie ganz ausfüllen. Sie sind an einen in der Mitte des Vierpasses an einen Baum mit kugeligter Krone gebunden und bewegen sich heftig. Das vordere Tier, ein blau-weiß gescheckter Apfelschimmel tänzelt auf den Hinterbeinen und hat seinen Schwanz erhoben. Der parallel dahinter erscheinende Falbe mit leichten weißen Flecken wendet sich zurück und berührt mit seinem Maul den Nasenrücken des Schimmels im Vordergrund. Das dritte Pferd ist ganz frontal wiedergegeben. Nur der Kopf ist zu sehen.

4. Darstellung im Tempel. In der Bildmitte steht auf einem hohen Sockel ein quadratischer Altar, der mit einem weißen, an allen Seiten lang herunterhängenden Tuch bedeckt ist. Den oberen Rand der Tischplatte faßt eine bunte Borte ein. Von links tritt Maria heran. Sie trägt ein grünes Kleid, darüber einen braunen Mantel mit roter Faltenhöhung und einen weißen Kopfschleier. Sie beugt sich leicht vor und reicht das Kind über den Tisch Simeon zu. Dieses sitzt aufrecht auf den Händen seiner Mutter, mit der Linken stützt es sich auf deren Oberarm. Die Rechte ist segnend dem Priester entgegengestreckt. Simeon ist in der gleichen Bewegung wie Maria dargestellt. Mit verdeckten Händen nimmt er das Christkind entgegen. Hinter dem Altartisch wird der von einem weißen Schleier verhüllte Kopf einer weiblichen Figur sichtbar.

5. Flucht nach Ägypten. Die Bildmitte wird von Maria eingenommen, die mit dem Kind auf einem Esel sitzt. Das Fell des Tieres ist zum größten Teil ausgefallen. Die Madonna ist in ein graues Kleid und einen braunen Mantel gekleidet.

das Kind trägt ein grünes Gewand und hat die Arme um den Hals der Mutter geschlungen. Joseph führt den Esel am Zügel. Über seiner Schulter trägt er einen Stab, an dem ein Bündel hängt. Die Kleidung Josephs besteht aus einem knielangen braunen Obergewand, grünen Strümpfen und spitzen Schuhen, an denen die Seide vollständig ausgefallen ist.

Untere Reihe:

1. Christus im Garten Gethsemane. Im Mittelgrund der linken Bildseite kniet Christus betend. Sein Antlitz ist der Halbfigur Gottvaters zugewendet, die etwas oberhalb im oberen Vierpaßbogen sichtbar wird. Christus ist hier und in allen folgenden Szenen bartlos dargestellt. Er trägt ein blaues Gewand und darüber einen braunen Mantel. In der vorderen Bildebene, sowie auf der rechten Seite sind zwei schlafende Jünger dargestellt. Dahinter ist noch einmal Christus gegeben, der im Begriff ist, den einen der Jünger zu wecken.

2. Gefangennahme Christi. Die Bildmitte wird von Christus und Judas eingenommen. Christus trägt die gleiche Kleidung wie in der vorherigen Szene. Judas ist mit einem grauen Gewand und einem grünen, rot gefütterten Mantel bekleidet. Von hinten drängen drei Kriegsknechte heran. Sie tragen silberne Kettenpanzer und darüber lose, kurze Hemden von brauner und grüner Farbe. Ein Scherge trägt eine Fackel.

3. Christus vor Pilatus. Von links wird Christus gefesselt von zwei Kriegen vor Pilatus geführt, der sich in der linken Bildhälfte auf einem kubischen Sitz mit übergeschlagenen Beinen niedergelassen hat. Mit beiden Armen reicht er zur rechten Seite und wäscht seine Hände in einem Becken, das ein kleiner Diener hält. Christus ist wie in den beiden vorherigen Szenen gekleidet. Pilatus trägt ein kurzes braunes Gewand und grüne Strümpfe. An seinen spitzen Schuhen ist die Seide ausgefallen. Die Krone stimmt in ihrer Form mit denen von Maria und Caspar vollständig überein.

4. Geißelung. In der Mitte der Szene ist Christus mit seinen Händen an eine grüne Säule gebunden. Große Teile des Inkamats und des braun-grauen Lendentuchs sind ausgefallen. Rechts im Vordergrund zerrt ein Knecht an dem Strick, mit welchem Christus gefesselt ist. Zwei weitere Schergen schlagen mit hellgrünen Ruten auf Christus ein. Alle drei sind gleich gekleidet. Sie tragen knielange Kittel, die beiden hinteren in brauner Farbe mit roten Konturen und Faltenangaben dazu grüne Strümpfe mit grauen Konturen; der vordere Knecht trägt ein grünes Kleid und braune Strümpfe.

5. Kreuztragung. Christus, in einem blauen Gewand, trägt das gelb-grüne Kreuz

auf seiner linken Schulter. Ein Knecht in einem blauen Kittel, der in dem rechten Vierpaßbogen steht, zieht Christus an einem Strick vorwärts. Von hinten stützt ein Krieger das Kreuz. Er trägt einen Kettenpanzer, darüber ein grünes Obergewand. Links vor Christus ist ein zweiter Kriegsknecht zu sehen. Sein Helm ist restauriert. Dieser zweite Soldat ist im Vorwärtsschreiten begriffen und wendet sich dabei zurück, so daß eine tänzelnde Bewegung entsteht. In seiner linken Hand hält er einen Hammer.

6. Kreuzigung. An einem grünen Kreuz hängt der stark durchgeschwungene, verkrampfte Corpus Christi. Inkarnat und Lendentuch sind fast ganz ausgefallen. Links vom Kreuz steht Maria in grünem Kleid und braunem Mantel. Sie hat die Hände betend erhoben. Auf der rechten Seite befindet sich Johannes in einer halb knienden Stellung. Er ist mit einem braunen Untergewand und einem grünen Mantel bekleidet. Hinter ihm wird eine kleine männliche Gestalt sichtbar, die mit der Rechten auf Christus weist. Sie trägt einen Kettenpanzer, darüber ein blaues Gewand, braune Strümpfe und braunen Hut. In der Linken hält sie ein Schwert. Auf der gegenüberliegenden Seite hinter Maria ist eine ähnliche Gestalt zu sehen, die mit einem langen grünen Gewand bekleidet ist.

7. Kreuzabnahme. In der Mitte des Bildfeldes steht das leere grüne Kreuz, gegen das eine braune Leiter lehnt. Im Vordergrund sitzt Maria, gekleidet wie in der vorigen Szene, den Leichnam Christi im Schoß. Auch hier sind wieder Inkarnat und Lendentuch stark ausgefallen. Joseph von Arimathia kniet auf der rechten Bildseite und küßt die Füße des Herm. Hinter ihm steht Johannes in der gleichen Kleidung wie vor, mit über der Brust gekreuzten Armen. Daneben eine gebückte Gestalt, die eine Zange hält. Hinter Maria wird die klagende Magdalena sichtbar.

Mittlere Reihe:

1. Grablegung. Die gesamte vordere Bildhälfte nimmt ein großer Sarkophag ein, dessen Vorderseite mit tiefen Rundbogenarkaden verziert ist. Maria und Joseph von Arimathia sind dabei, den Leichnam in den Sarkophag zu betten. Dahinter stehen Magdalena und Johannes im Klagegestus.

2. Auferstehung Christi. Wieder wird die Bildmitte von einem großen Steinsarkophag eingenommen. In seiner Farbe ist er etwas dunkler in seinen Grautönen als der des vorherigen Feldes. Auch die Arkadengliederung der Vorderseite ist etwas verändert. Die einzelnen Bögen sind etwas kleiner und ihre Zahl hat sich um einen vermehrt. Christus ist streng frontal aus dem Grabe steigend dargestellt. Die Rechte ist segnend erhoben, in der linken Hand hält er die Kreuzesfahne. Christus ist mit einem braunen Mantel bekleidet, der unter dem

Fuß auf dem Sarkophag schwere Falten bildet. Links steht innerhalb des Sarkophags der grüne Deckel hoch. Im Vordergrund liegen zwei schlafende Krieger in voller Rüstung. Der linke trägt ein grünes, der rechte ein graues Übergewand. Mit der grauen Seide des Sarkophags wurde der Grund hinter und unter den Kriegern bis zum Bildrand weitergestickt.

3. Noli me tangere. Christus steht nach rechts, Maria-Magdalena zugewendet. Er trägt über einem blauen Kleid einen weiten braunen Mantel, dessen Faltenstege rot gehöht sind. Mit dem rechten Unterarm wird der Mantel hochgenommen und fällt vor dem Körper in tiefen Falten zu Boden. Die rechte Hand ist im Segensgestus gegen Maria-Magdalena erhoben, die vor Christus in die Knie gesunken ist. In der linken Hand hält Christus die blaue Kreuzesfahne. Magdalena trägt ein braunes Kleid und einen weißen Kopfschleier. Hinter Christus wird ein kleiner grüner Baum sichtbar, dessen kugelige Krone aus zwei gelappten Blättern besteht.

4. Christus in der Vorhölle. Die rechte Bildhälfte wird von einer zweibogigen Höllentür eingenommen, durch die Adam und Eva lebhaft heraustreten. Die Architektur ist blau dargestellt und auf dem oberen Abschluß sitzt ein kleiner, brauner Teufel, der sich Christus zuwendet. Dieser steht in ähnlicher Kleidung und Gebärde wie in der vorherigen Szene vor der Höllenfürte und hat Adam bei der Hand gefaßt. Hinter Christus liegen die beiden Türflügel, deren braune Seide stark ausgefallen ist. Die lilienförmigen Riegel sind mit Silberfaden gestickt.

5. Christus erscheint seinen Jüngern. Im Vordergrund kniet Petrus vor dem Herrn, der sich über ihn beugt. Um dieser Mittelgruppe herum sind, der Begrenzung des Bildfeldes folgend, die elf anderen Jünger angeordnet. Von einigen ist jedoch nur ein Teil des Nimbus oder ein Haarschopf sichtbar.

6. Christi Himmelfahrt. Maria und Johannes knien, umgeben von den anderen Aposteln in der Bildmitte. Alle außer Maria schauen zum Himmel empor, wo Christus entschwebt. Nur seine Füße sind noch sichtbar. Über den Köpfen der Jünger wird ein Felsstück sichtbar, auf dem die Fußspuren Christi zu sehen sind.

Rechts und links sind in den Randzwickeln zwei Bischöfe dargestellt, die durch ihre Nimben als Heilige gekennzeichnet sind. Beide tragen vollen Ornat, Stab und Buch.

In den Randzwickeln der oberen und unteren Längskante sind je acht Halbfiguren von Propheten und Aposteln dargestellt, die in ihren Händen Spruch-

bänder tragen. Die Inschriften sind heute zum großen Teil unleserlich. Sie wurden von Heider (vgl. Anm. 254) übernommen, der die Worte noch entziffern konnte. Die Halbfiguren sind paarweise jeder zweiten Szene in einem Vierpaß zugeordnet. 1. ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIUM (Jes. VII, 14) NOVUM FACIET DOMINUS SUPER TERRAM MULIER (Jer. XXI, 22) zur Verkündigung. 2. ORIETUR STELLA EX JACOB ET (CON)SURGET VIRGO DE ISRAEL (Num. XXIV, 17) OMNES DE SABA VENIENT AURUM (ET) THUS (DIFFERENTES) (Jes. LX, 6) DROMEDARII MADIAM ET EPHA (Jes. LX, 6) HODIE STELLA MAGOS DUXIT AD PRO zur Anbetung der hl. Drei Könige. 3. EX EGYPTO VOCAVIT (FILIUM MEUM) (Areas XI, 1) DESCENDE IN EGYPTUM (Gen. XLVI, 3; Jos. XXIV, 4) zur Flucht nach Ägypten. 4. SURGITE ET ORATE (Luc. XXII, 46) INVENIT EOS DORMIENTES PRAE TRIS (TITIA) (Luc. XXII, 45) zur Ölbergszene. 5. TAMQUAM AD LATRONEM EXISTIS CUM (GLADIIS) Mat. XXVI, 55) PILATUS LAVIT MANUS SUAS (Mat. XXVII, 24) zu Christus vor Pilatus. 6. ANGARIAVERUNT EUM? UT TOLLENT CRUCEM (Mat. XXVII, 32) IMPOSUERUNT ILLI CRUCEM (Luc. XXIII, 26) zur Kreuztragung. 7. JOSEPH AB ARIMATHIA PETIIT (Luc. XXIII, 50) INVOLVIT EUM (Luc. XXIII, 53) zur Kreuzabnahme.

Das Regensburg Rationale

Maße: Länge = 62 cm, Breite = 67 cm.

Stickgrund: lose gewebtes Leinen.

Stickmaterial: lose gedrehte Seide, Gold- und Silberfäden.

Sticktechnik: feiner Kettenstich, bei den Metallfäden Anlegetechnik.

Farben: Der Grund, sowie die Gewänder sind in Gold gelegt, die Arkaden, Spruchbänder und Nimben in Silberfäden. Bei den mit Seide ausgeführten Teilen herrschen graue, braune, rote und blaue Töne vor.

Der Erhaltungszustand ist sehr gut, nur die Vorderseite ist etwas abgerieben. An einigen Stellen tritt die grau-schwarze Vorzeichnung hervor. Auf der Rückseite sind Differenzen zwischen Vorzeichnung und Ausführung zu beobachten: Bei den beiden mittleren Aposteln waren die die Rundbogen tragenden Säulen durch eine Linie der Länge nach halbiert, die Kapitelle in der Vorzeichnung differenzierter und an Stelle des ausgeführten Rundbogens war ein mit Krabben besetzter spitzer oberer Abschluß vorgesehen. Einige Nimben sollten außerdem eine größere Form haben.

Auf der Vorderseite des Rationale ist Christus in einer fünftürmigen von zwei Säulen gestützten Halle dargestellt. In der Linken hält er ein Spruchband mit den Worten: PACE MEAM DO VOBIS, in der Rechten ein Evangelienbuch.

Neben seinem Haupt stehen die Worte: EGO SUM VIA ET VERITAS ET VITA, auf dem Querbalken des Gerüstes: SECLINA DOMINE AVRES MEAS. Unter Christus sehen wir eine weibliche Gestalt, Ecclesia, ebenfalls mit Spruchbändern in den Händen, auf denen jedoch nur das Wort DELIGES zu lesen ist. Zu Füßen der Ecclesia sind die Halbfiguren von Maria und Martha dargestellt. Auf der rechten Seite steht Johannes Ev., auf der linken knien zwei betende Heilige. Außerhalb der Halle sind Petrus und Paulus zu sehen. Über ihren Köpfen sind die Worte COLUMNAS (rechts) und ARGENTAS (links) lesbar. Rechts neben den Türmen steht eine heute zerstörte Inschrift aus drei Zeilen, auf der linken eine aus sechs Zeilen. Lesbar sind nur die Worte: GLORIABI APOSTOLUS PAULUS.

Auf den Seitenteilen sind je drei Apostel unter Rundbogenarkaden, in die die Namen eingeschrieben sind, dargestellt. Rechts: Bartholomäus, Jakobus und Simon; links: Andreas, Matthias und Jakobus maior.

Auf der Rückseite erscheint Christus in der Mandorla. In der Rechten hält er ein dreitürmiges Kirchenmodell, in der Linken ein Lilienszepter. Über der Mandorla sind die Worte FIDES ET ... sichtbar. Darunter ist ein Medaillon mit dem Lamm Gottes. Die Umschrift lautet: DOMINUS DIGNUS EST APERIRE LIBRUM ET SIGNACULA EJUS. Zu beiden Seiten von Christus halten zwei fliegende Engel in Halbfigur Spruchbänder. Das Medaillon ist von den vier Evangelistensymbolen umgeben. Der Adler hält ein Schriftband mit den Worten: OMNIA PER IPSUM FACTA SUNT, der Engel des Matthäus: NEMO NOVIT PATREM ... Seitlich sind neben dem apokalyptischen Lamm zwei Engel zu sehen, der linke trägt ein Spruchband mit dem Wort SCRIBE. Darunter ist Johannes dargestellt.

Auf den Seitenteilen sind wieder je drei Apostel unter Arkaden dargestellt. Rechts: Petrus, Johannes und Thomas; links: Paulus, Thaddäus und Philippus.

Da die drei aus Salzburg stammenden Märiten nicht in Augenschein genommen werden konnten, die beiden Stücke des Kirchenschatzes von St. Peter wurden 1933 verkauft und der Domschatz ist z. Zt. ausgelagert und nicht zugänglich, kann hier nur auf die Beschreibung Tietzes zurückgegriffen werden, der die Märiten zuletzt untersuchte.

Märit mit Sternschmuck

Ca. 23 cm hoch. Aus weißem Seidenstoff mit gewebten unkenntlichen Ornamenten. Der Rand- und Kreuzstreifen von gestickter, vergilbter Goldborte eingesäumt. In den vier Kappen ist der Stoff bestickt: achtförmiger Stern aus

Goldflachstich, gelblich konturiert mit rosa flachgestickter, sechsblättriger Rosette in der Mitte, darüber gegen die Spitze zu eine zweite solche Rosette in rundem Feld in Goldfüllung. Darunter gegen den Zwickel zu ein Blattornament: kurzer Stengel nach oben in ein gerolltes, nach unten in ein dreieckiges Blatt auslaufend. Als Füllsel verteilte grün und blauviolette gestickte kleine Kreise in schmaler goldgestickter Rahmung. In den Zwickeln zwischen den Zipfeln kleine goldgestickte Kreise. Zwei Fanonen aus gelblichem Stoff in gewebtem Flechtband, breite, sechseckige, abgerundete Felder mit Rankenfüllung. Einfassende schmale Borten mit gewebten roten Ornamenten.

Mitra mit gestickten Fanonen

Niedere, spitze Form. Gewebter, weißlicher Leinenstoff mit Blattornamenten in Feldern, die von quadrierten Streifen eingefasst werden. Kreuz- und Randstreifen: eine verbleichte Goldborte mit buntem (violetter) Gewebe, drei Medallions mit Lebensbaum darin, eine Sirene, zwei Löwen, großes Pflanzenornament darstellend. Am Kreuzstreifen aufgenähte Buckel aus Silber (Halbkugeln). Die Fanonbänder ein an beiden Seiten gleich gesticktes Muster in Gold, Rot, Blau und Violett, auf grünem Grund, einen ewigen Rapport darstellend: kurzes Postament zwischen Deckplatten, darauf nach den Seiten je zwei ausspringende herzförmige Blüten, darüber eine stilisierte Blume. Die Bänder werden von grünen Seidenborten eingefasst, die unten in Fransen enden.

Mitra aus dem Salzburger Domschatz

Spitze Form, 24 cm hoch. Aus gelber Seide, am unteren Rand gewebte Goldborte und zwei weiter ebensolche, die von der Randborte zu den beiden Spitzen führen. In den vier Zwickeln sind vier Rundmedaillons aufgenäht, die, gleich den Borten, mit Perlen und Korallen bestickt sind, die z. T. ausgefallen sind. In den Borten aus dem Quadrat konstruierte Ornamente, in den Medaillons zwei konzentrische Kreise, die einen Rand mit dunkel gestickter Schrift mit den Evangelistennamen einschließen. Im Medaillonfeld sind Spruchbänder der schwarz konturierten Evangelistensymbole mit weißen Perlen, die Nimbjen jener mit blauen Perlen gestickt; die Symbole selbst in Silberstickerei. Die beiden Fanonen aus gelber Seide mit schmalen Goldborten mit Flechtband eingefasst, mit einer Kreuzblume in Gold und Silber gestickt. Den unteren Abschluß bildet eine gold-grün, rot, silbern gewebte schmale Borte, unter der aus den Bändern grüne, rote und violette Fransen angenäht sind.

Mitra aus Arnoldstein

Maße: mittlere Höhe = 26 cm, äußere Höhe = 10 cm.

Stickmaterial: Silber-vergoldeter Lahn um weiße Seidenseele, lose gedrehte Seide, silber-vergoldete Halbkugeln.

Sticktechnik: Die Metallfäden sind zu je zweien mit gelber Seide niedergenäht, bei den Seidenpartien wurde Spaltstich und Legetechnik angewendet.

Stickgrund: ungefärbtes Leinen, das nach dem Besticken mit dem gleichen Stoff unterlegt wurde.

Inneres Futter: fraisefarbene Seide, zwischen den Hörnern grüne Seide.

Die Mütze ist aus einem Stück geschnitten und nur an einer Seite zusammen-genäht. Die Naht wird durch eine Goldborte verdeckt, die auf der anderen Seite eine Entsprechung hat. Auf den horizontal und vertikal laufenden Silberstreifen sind Christus und die Apostel in Medaillons dargestellt und durch Namenbeischriften gekennzeichnet. Blattranken stellen die Verbindung zwischen den einzelnen Kreisbildern her. Auf den Schilden sind in sternförmigen Feldern Engel zu sehen, die einen runden Gegenstand in den Händen tragen. Der äußere Rand und die Schilde sind mit einer doppelten Reihe von Metallkugeln eingefasst, zwischen denen sich abwechselnd Blattpalmetten und Metallkugeln befinden. Die Medaillons sind ebenfalls von diesen Kugeln umgeben.

Mitra im Stift Admont

Maße: größte Höhe = 33 cm, Breite = 30 cm.

Stickmaterial: Vergoldeter Silberlahn um gelbe Seidenseele gesponnen, bunte Flock- und leicht gedrehte Seide, Perlen.

Sticktechnik: Legetechnik bei den Metallfäden, die mit roter, heute stark verlichener Seide niedergenäht sind, und der Flockseide des Grundes der Ornamentbänder. Hier werden die Fäden durch gitterförmige darübergespannte rote Seidenfäden gehalten, die wiederum an den Schnittpunkten mit grünen Stichen befestigt sind.

Stickgrund: graues, mittelfeines Leinen. Die schwarz-graue Vorzeichnung ist am Zipfel des Humerales bei allen drei Bischöfen sichtbar.

Am unteren Rand und an der vorderen und hinteren Mitte ist die Mitra mit einem bandförmigen Ornamentstreifen bestickt. Der Grund wird aus dunkler Flockseide gebildet, die in der oben beschriebenen Weise gehalten werden. Darüber sind kreisförmig Leinenschnürchen befestigt, die ehemals mit Perlen bestickt waren. Auf der Rückseite hat sich rechts eine Perle erhalten. Die einzelnen Medaillons sind aus dünnem Draht gebogen und mit feinen Pergamentstreifen

umwickelt. In den Kreisen sind bauchige Vasen, die am oberen Rand einen doppelten Blattkranz tragen, dargestellt, in denen sich akanthusartige, groß-lappige Blätter befinden. Dieses gesamte Ornament besteht aus gelegten Goldfäden, die an den Vasen rot und grün, an den darin befindlichen Blattsträußen mit blauen und gelben Fäden niedergenäht sind. In den Zwickeln zwischen den einzelnen Medaillons sind zwei sich kreuzende Blätter, ebenfalls in Gold, zu sehen. Der Grund der Bildfelder ist aus Goldfäden gebildet, die in Zick-Zack-Muster niedergenäht wurden. Am mittleren Rand sind zwei parallellaufende Leinenschnüre unterlegt und damit eine plastische Wirkung erzielt.

Auf der Vorderseite sind die Madonna und ein heiliger Bischof dargestellt. Die Muttergottes trägt ein grünes Kleid und einen blau-schattierten Mantel mit rotem Futter. Ihre Lilienkrone war mit Perlen besetzt, die jedoch ausgefallen sind. Auf dem rechten Arm trägt Maria das unbekleidete Kind, das einen Arm um den Hals der Mutter schlingt. Der Bischof ist mit einer blauen Tunicella und einer grünen, rot gefütterten Kasel bekleidet. In den Händen trägt er ein blaues Buch und einen ehemals mit Perlen besetzten Stab. Die beiden Heiligen auf der Rückseite der Mitra sind ähnlich bekleidet. Der rechte trägt eine blaue Tunicella und eine graue, rot gefütterte Kasel, der linke eine braune Tunicella und eine grüne, rot gefütterte Kasel. Pedum und Buch sind mit der Vorderseite übereinstimmend gearbeitet.

Auf den Fanonen ist der Goldgrund in Webmuster niedergenäht. Die Medaillons, wie oben, aus Leinenschnüren gebildet, bei denen die Perlen ausgefallen sind, werden durch Rautenfelder verbunden. Die in den Kreisen dargestellten zwölf Apostel sind durch Attribute gekennzeichnet. Den Abschluß der Bänder bilden zwei vergoldete Silberplatten, auf denen ein Adler und ein Greif eingraviert sind. Die Platten dürften später entstanden sein. Sie sind auf ein gesondertes Leinenstück genäht, das mit rotem Samt gefüllt ist. Der Metallabschluß an der Spitze der Mitra, auf dem je eine Koralle befestigt war, eine ist heute verloren, gehört dagegen dem originalen Bestand an. Das Verbindungsstück zwischen den beiden Hörnern besteht aus roter Seide, mit der auch die beiden Fanones gefüllt sind.

DIE STELLUNG DER SÜDDEUTSCHEN STICKEREI INNERHALB DER EUROPÄISCHEN ENTWICKLUNG UND IHRE TECHNISCHEN BESONDERHEITEN

Innerhalb der allgemeinen Entwicklung der Stickerei des 13. und 14. Jahrhunderts nehmen die deutschen Arbeiten eine Sonderstellung ein. Die Art der Bildauffassung und die angewandten Techniken machen dies deutlich. Den letzteren kommt eine ganz besonderer Wert zu, denn sie lassen die Wurzel erkennen, aus denen die Seidenstickerei des 13. Jahrhunderts erwachsen ist und erklären ihre Verschiedenartigkeit von den übrigen Landschaften. Erst im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts vollzieht sich eine Wandlung, bei der eine weitgehende Angleichung an die in den anderen Gebieten üblichen Techniken erreicht wird.

Um die Besonderheiten der deutschen Stickerei scharf herausarbeiten zu können, soll zunächst ein Blick auf die führenden Stickzentren der Zeit und ihre charakteristischen Merkmale geworfen werden.

Während des 13. und 14. Jahrhunderts erlebte die englische Stickerei ihren Höhepunkt. Schatzverzeichnisse und die auch heute noch sehr zahlreich erhaltenen Stücke geben Zeugnis von der weiten Verbreitung des "opus Anglicanum" auf dem Festland. Die mit englischer Stickerei verzierten Chormäntel galten als Geschenke von ganz besonderem Wert und werden in den Schatzverzeichnissen besonders erwähnt ¹⁾.

Kennzeichnend ist ein ganz besonders enger stilistischer Zusammenhang zwischen den einzelnen Arbeiten, der auf wenige, in enger Verbindung stehende Stickzentren schließen läßt. Die bedeutendsten Werkstätten scheinen in Westminster gewesen zu sein ²⁾.

Häufig ist bei diesen Arbeiten der Stoff nicht vollständig mit Stickerei bedeckt sondern bleibt in seiner Eigenart wirksam, durch seine feinere Textur, es handelt sich immer um Seide, einen bewußten Gegensatz zu der Stickerei bildend.

Die große Flächigkeit, ein spezifisches Merkmal dieser Arbeiten, kommt auch in den angewandten Techniken zum Ausdruck. Das Unterlegen gestickter Partien mit Leinenschnürchen zur Erzielung einer plastischen Wirkung findet sich nur sehr selten und aufgenähte Metallteile fehlen vollständig.

Gold- und Seidenfäden kommen nebeneinander vor und während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wird in der Technik kein Unterschied zwischen beiden gemacht. Im zweiten Viertel tritt dann eine vielseitige Differenzierung auf. Zum ersten Male finden wir auf einem Kaselstab im Cluny Museum neben der bis dahin ausschließlich vorkommenden Anlegetechnik auch Spalt- und Flachstich ³⁾. In der Inkarnatbehandlung bahnt sich hier außerdem eine spezifisch englische Eigenheit an. In den Gesichtern sind die Jochbogenpartien durch querlaufende Stichreihen hervorgehoben, die sich nur wenig später zu den charakteristischen Spiralen entwickeln.

Eine dekorative Auffassung der Stickerei ist sehr stark ausgeprägt. Dies kommt sowohl in der knappen, nur durch Gesten angedeuteten Darstellung des Geschehens als auch in der Technik zum Ausdruck. Die Faltengebung der Gewänder wird durch stark kontrastierende Farben betont. In mehreren Reihen wird eine Farbe abgeschlossen gestickt und endigt in einer breiten Rundung. Ein harmonischer Übergang einzelner Töne, der das durch die Körperbewegung hervorgerufene Faltenspiel des Gewandes wiedergibt, fehlt vollständig.

Neben England nimmt Italien mit dem Schwerpunkt Florenz während des Mittelalters eine bedeutende Stellung auf dem Gebiet der Stickerei ein. Eine Bearbeitung dieses Problems und aller damit verbundenen Fragen steht noch aus. Die Voraussetzungen scheinen hier jedoch vollständig andere gewesen zu sein, als in England und auch in Deutschland. Nachdem ein starker byzantinischer Einfluß bis ins 13. Jahrhundert hinein vorherrschend war, tritt dann die Stickerei ganz in den Dienst der Tafelmalerei. Mit allen zu Gebote stehenden Mitteln wird versucht, das gemalte Vorbild in die textile Sphäre umzusetzen. Nicht ohne Grund haben sich in Italien eine so große Zahl von Namen der Meister erhalten, die gleichzeitig Maler und Sticker waren ⁴⁾.

Zwischen diesen beiden Einflußbereichen, von denen der englische wohl einen größeren Radius hatte, nimmt die deutsche Stickerei lange Zeit eine Sonderstellung ein. Diese resultiert aus den ganz anderen Voraussetzungen, aus denen sie sich entwickelt hat.

In den mittelalterlichen Schatzverzeichnissen wird der Begriff "opus theoticum" immer mit verzierten, leinenen Altartüchern in Verbindung gebracht ⁵⁾. Diese besondere Erwähnung zeigt, daß es sich hierbei, ebenso wie bei dem "opus anglicanum" oder dem "opus fiorentinum" um besonders charakteristische Arbeiten handelt. In den deutschsprachigen Gebieten muß also die Leinenstickerei eine solche Blüte erlebt haben, daß sie begriffbildend

wirken konnte.

Die erhaltenen süddeutschen Seidenstickereien des 13. und frühen 14. Jahrhunderts lehnen sich in ihrer Technik eng an die Leinenstickereien an und zeigen fast ausnahmslos die dort gebräuchlichen Sticharten.

Als Stickgrund dient bei allen erhaltenen Arbeiten Leinen, das von der Stickerei vollständig bedeckt wird. Mit sehr lose gedrehter Seide und vergoldetem Silberlahn ist diese ausgeführt. Nur das Pluviale der Königin Agnes (Kloster Engelberg)⁶⁾ und das zur gleichen Zeit für Engelberg angefertigte Antependium (St. Gallen, Sammlung Iklé)⁷⁾ sind zum Teil mit Leinenfäden bestickt.

Auffallend ist, daß bei den Arbeiten des 13. Jahrhunderts Gold- oder Silberlahn fast vollständig fehlen. Eine Ausnahme bildet lediglich der Rest eines Reliquienbeutels aus Passau (Leihgabe, München, Bayer. Nat. Mus.)⁸⁾, der neben Kettenstichen auch Goldstickerei in Legetechnik zeigt. Inwieweit es sich hierbei um einen späten Ausläufer der großen Wirkung handelt, welche die im frühen 11. Jahrhundert entstandenen Goldstickereien des Bamberger Domes ausübten, läßt sich nicht feststellen, da analoge Stücke fehlen.

Während des 13. Jahrhunderts ist die Zahl der vorkommenden Techniken sehr groß. Als sich im Verlauf des 14. Jahrhunderts die Stickerei immer mehr zur Nadelmalerei entwickelt, beschränkte man sich dagegen auf ganz wenige Stiche, die feinste Nuancierungen zuließen. Bei den aus der Leinenstickerei entlehnten Techniken läßt sich keine Bevorzugung eines bestimmten Stiches feststellen. Alle Arten können nebeneinander vorkommen, der Gösser Ornat gibt dafür ein Beispiel.

Die mit figuralen Darstellungen geschmückten Teile sind in Gobelinstich ausgeführt, der in horizontaler Richtung läuft. Dabei wird kein Unterschied zwischen Hintergrund und Bildgeschehen gemacht, sondern die Reihen laufen gleichmäßig über den Grund fort. Konturen und Binnenzeichnung waren ehemals in Binnenzeichnung eingefügt.

Gobelin- und Stielstich sind eng verwandt. Bei der Ausführung des Stielstiches wird ein waagerechter Stich an den anderen gereiht und die Gamschlinge immer in eine Richtung, entweder nach oben oder nach unten, gelegt. Der Gobelinstich kann als versetzter Stielstich bezeichnet werden (vgl. Strichzeichnung 1).

In dieser Technik sind ebenfalls das Pluviale der Königin Agnes in Engelberg und das aus dem gleichen Kloster stammende Antependium ausgeführt. Beide Arbeiten entstanden unter Abt Walther (1317-1331) und zeigen, daß diese verhältnismäßig groben Stiche auch noch zu einer Zeit angewendet wurden, in der

die mit feinsten Mitteln arbeitenden Techniken in hoher Blüte standen. Ein sicheres Gefühl für eine der heraldisch-einfachen Vorzeichnung adäquate Ausführung ist hier zu beobachten.

Der größte Teil der Ornamente des Gösser Ornates ist in Kettenstich gearbeitet. Hierbei wird der Faden zu einer Schlinge gelegt, mit der Nadel am Ausgangspunkt des Fadens eingestochen und einige Gewebefäden erfaßt. Dann wird die Schlinge zugezogen (vgl. Strichzeichnung 2). Diese Technik wurde mit Vorliebe bei geometrischen Motiven angewandt, z.B. auch auf der aus dem Besitz des Bischofs von Rottenburg stammenden Stola (Köln, Schnütgenmuseum)⁹⁾ oder der Stola mit Manipel im Victoria and Albert Museum, London¹⁰⁾.

Aber auch zur Füllung großer Flächen wurde diese Stickart benutzt, wie das Antependium aus dem Bamberger Dom (München, Bayer. Nat. Mus.)¹¹⁾ zeigt. In gleichmäßigen, vertikalen Reihen decken die Ketten den Leinengrund. Nur einzelne Teile, wie die Mäntel und die Panzer der Heiligen sind in Anlegetechnik ausgeführt worden.

Dem Hexenstich kam eine ganz ähnliche Funktion zu. Auch er dient zum Aussticken sowohl von Ornamenten als auch ganzer Flächen. Bei der Ausführung wird der Faden kreuzweise über den Stoff gelegt und in regelmäßigen Abständen mit einem rücklaufenden Stich befestigt (vgl. Strichzeichnung 3).

Die Tunicella des Gösser Ornates weist an den mit Ornamenten geschmückten Teilen der Ärmel diese Stichart auf, Kasel und Pluviale aus St. Blasien (St. Paul i. L.)¹²⁾ sind ganz in dieser Technik ausgeführt. Dabei ist der einfache Hexenstich so eng hintereinandergestochen, daß der Eindruck eines Zopf- oder Kettenstiches entsteht.

Der im 14. Jahrhundert so häufig vorkommende Spaltstich kann als eine Variation des Steppstiches bezeichnet werden, bei der der Faden vor jedem Stich auf den Stoff aufgelegt und dann mit der Nadel durchstochen wird (vgl. Strichzeichnung 4).

Bei der Anlegetechnik werden die Metallfäden parallel zueinander über das Gewebe gespannt und mit Seidenfäden überfangen und gehalten.

Gold- oder Silberpartien spielen in der Stickerei des 13. Jahrhunderts noch keine dominierende Rolle. Das Antependium aus dem Bamberger Dom zeigt dann eine grundlegende Wandlung. Hier tritt zum ersten Male der Metallfaden in größeren Flächen auf und erscheint gleichberechtigt neben der Seide. Die Abheftstiche bilden ein durchlaufendes Fischgrätmuster, das sich ganz ähnlich auf dem Antependium aus dem Salzburger Dom (Wien, Museum für angewandte

Kunst)¹³⁾ und dem Rationale im Domschatz zu Regensburg¹⁴⁾ als Hintergrundmotiv findet.

Variationen dieses Motives zeigen die gestickten Borten der Adlerdalmatik (Wien, Hofburg)¹⁵⁾.

Bei den beiden letztgenannten Arbeiten verdrängen Gold- und Silberlahn die Seide als Füllung des Hintergrundes vollständig. Sie bilden eine gleichmäßig leuchtende Folie, von der sich die in bunter Seide gearbeiteten Partien wirkungsvoll abheben.

Es erhebt sich die Frage, inwieweit die technische Wandlung, die sich in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts anbahnt und die mit einer stilistischen Verschiebung zusammenfällt, durch den starken Einfluß der englischen Stickerei bestimmt wurde. Englische Arbeiten waren in deutschen Kirchenschätzen häufig zu finden. Die um 1300 entstandene Kasel aus Stift Melk (Wien, Museum für angewandte Kunst)¹⁶⁾ und das gleichzeitige, aus dem Salzburger Domschatz in unbekannten Privatbesitz übergegangene Pluviale¹⁷⁾ können als erhaltene Beispiele aus dem süddeutschen Bereich genannt werden.

Sicher haben solche Paramente den einheimischen Stickern wertvolle Anregungen gegeben. Von einer direkten Beeinflussung kann jedoch keine Rede sein, da in grundlegenden technischen Einzelheiten große Differenzen herrschen.

Eine Übernahme der Leinentechniken in die Seidenstickerei fehlt bei den englischen Arbeiten fast vollständig. Eine Variante des Hexenstiches, in Wirkung und Ausführung jedoch von der im süddeutschen Raum vorkommenden Art verschieden, findet sich lediglich auf einer Stola des 12. Jahrhunderts im Schatz der Kathedrale von Canterbury¹⁸⁾. Der Kettenstich fehlt bei den von A. G. Christie zusammengestellten englischen Arbeiten.

Ein Pluviale im Musée de Cinquanteenaire, Brüssel,¹⁹⁾ und ein Kaselstab in spanischem Privatbesitz²⁰⁾ sind nach Christie zum Teil mit Leinenstichen ausgeführt. Die Art ist nicht näher bezeichnet, doch scheint es sich hier um Spannstiche zu handeln.

Im Hinblick auf die Techniken ist also zwischen der englischen und süddeutschen Stickerei des 13. Jahrhunderts keinerlei Berührungspunkt gegeben, dagegen liegt die Möglichkeit nahe, daß die Bevorzugung von Spaltstich und Legetechnik im fortschreitenden 14. Jahrhundert auf die Wirkung englischer Arbeiten zurückgeht. Beide Sticharten treten in England sehr viel früher auf und die Goldstickerei zeigt im Gegensatz zu süddeutschen Beispielen zwei Techniken. Diese sind in der Ausführung fast gleich, aber in der Wirkung gänzlich verschieden. Einmal wird der Faden in der oben besprochenen Weise auf der Oberseite des



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 4



Abb. 3



Abb. 5



Abb. 6

Gewebes durch die Seide gehalten, bei der zweiten Art zieht der Seidenfaden den Lahn auf die Unterseite des Stoffes. Dadurch ergibt sich auf der Oberseite die Wirkung eines Flachstiches. Der Spaltstich läßt keine Unterschiede erkennen. Die Anordnung der Stiche ist jedoch ein wichtiges Kriterium zur Erkennung der englischen Arbeiten. Von der Mitte des 13. Jahrhunderts an werden dort, wie schon angedeutet, alle Gesichter spiralig ausgestickt, während die süddeutschen Arbeiten kein solch starres Schema zeigen. Hier ist die Richtung des Stichverlaufes durch die natürliche Modellierung des Gesichtes gegeben (vgl. Strichzeichnungen 5 und 6).

Das Verhältnis der Stickerei zum Grund ist ebenfalls sehr verschieden. Während bei den englischen Arbeiten der Stoff vielfach sichtbar bleibt, wird bei allen erhaltenen Stücken des süddeutschen Gebietes der Grund gleichmäßig mit Stichen überzogen.

ANMERKUNGEN

- 1) A. G. I. Christie, English Medieval Embroidery, Oxford 1938, p. 2f.
- 2) W. R. Lethaby, English Primitives - London Painters and opus anglicanum, The Burlington Magazine, London, Oct. 1928, p. 173.
- 3) A. G. I. Christie, a. a. O. p. 76, Pl. XXX.
- 4) B. Kurth, Die europäische Bildstickerei im Mittelalter, Ciba-Rundschau 48, Basel 1941, p. 1769.
- 5) Item unum dossale ad aurum cum arbore vite cum mantili, de opere theutonico. Barbier de Montault, Trésor d'une cathédrale Annales Archéologiques XVIII, Paris 1858, p. 28.
- 6) R. Durrer, Die Kunst- und Architekturdenkmäler Unterwaldens Zürich 1899, p. 162, Fig. 50.
- 7) R. Durrer a. a. O. P. XXXV.
- 8) Vgl. Anm. 68.
- 9) F. Witte, Die liturgischen Gewänder und kirchlichen Stickereien des Schnütgenmuseums Köln, Berlin 1926, Pl. 39, Nr. 1.
- 10) Melanie Pollak, The vienna "Gösser Ornat" and a stole and two Maniples in London, The Burlington Magazine LXXIII, 1938, p. 115 f, P. I B.
- 11) S. Müller-Christensen, Über drei Stickereien im Bayerischen Nationalmuseum, Pantheon, München 1941, Bd. XXVII, p. 226, Abb. 1a, 1b.
- 12) Kat. Ausst. Große Kunst aus Österreichs Klöstern o. J. (1950) Nr. 278, 279.
- 13) a. a. O. Pl. XIX und XX.
- 14) Kat. Ausst. "Sakrale Gewänder des Mittelalters", München 1955, Nr. 61, Abb. 68-70.
- 15) W. Fillitz
- 16) A. G. I. Christie a. a. O. Pl. LXXXI.
- 17) A. G. I. Christie a. a. O. Pl. LXXII.
- 18) A. G. I. Christie a. a. O. Pl. XI.
- 19) A. G. I. Christie a. a. O. Pl. CIX-CXI.
- 20) A. G. I. Christie a. a. O. Pl. LXVII-LXIX.

LEBENS LAUF

Am 8.11.1926 wurde ich als Tochter des Architekten Fritz Heinemeyer und seiner Ehefrau Elfriede, geb. Buhr in Düsseldorf geboren. Dort besuchte ich die Volksschule von 1937-1944 und von 1949-1950 die städt. Luisenschule, Realgymnasium für Mädchen, wo ich die Reifeprüfung ablegte. Von 1951-1953 studierte ich in Köln. Vom Sommersemester 1953 ab in München Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte. Ich besuchte Vorlesungen und Übungen bei den Herren Professoren Braunsfels, Buschor, Kallen, Kauffmann, König, Müller, Rumpf, Sedlmayr und Spörl.

